F · HARTLAUB

Der Genius im Kinde

FERDINAND HIRT IN BRESLAU





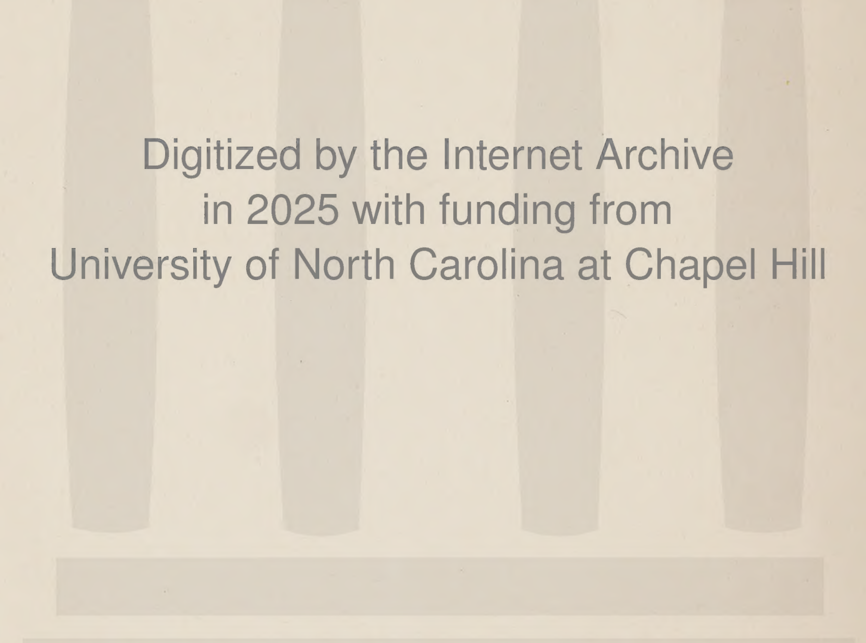
ZEICHNUNGEN UND MALVERSUCHE BEGABTER KINDER

ZUSAMMENGESTELLT UND
EINGELEITET
VON

G. F. HARTLAUB

VERLAG VON FERDINAND HIRT / BRESLAU 1922

DER MUTTER MEINER
KINDER ZUGEEIGNET



Vorbemerkung.

Meine Arbeit erwuchs aus Vorbereitung und Aufbau der von der Mannheimer Städtischen Kunsthalle unter Leitung Fritz Wicherts im Frühjahr 1921 veranstalteten Ausstellung, mit der dieses Buch auch den Titel gemein hat. Für Hilfe, Anregung und Rat bin ich dem genannten Veranstalter, für praktische Unterstützung der Bibliothekarin Grete Brandt dankbar. Dank sage ich auch den Eltern und Erziehern, die das Abbildungsmaterial zur Verfügung stellten und in ihrem Briefwechsel mit der Ausstellungsleitung manch wichtigen Hinweis zum Verständnis der kleinen Zeichner und ihrer Beiträge lieferten.

Inhaltsverzeichnis.

Textteil:

Abbildungsteil:

„Ariel bewegt den Sang
In himmlisch reinen Tönen,
Viele Fratzen lockt sein Klang,
Doch lockt er auch die Schönen.“
(Faust II.)

Anbetung des Kindes.

Es gibt einen Kult, eine Anbetung des Kindes, deren Kennzeichen es ist, daß sie die Kindheit nicht mehr ansieht als ein Selbstverständliches, sondern sie empfindsam als verlorenen, darum verehrungswürdigen Zustand wieder ersehnt. Dieser Kult ist so alt wie das Christentum. Der Begründer dieser Weltreligion ward nicht müde, das Geheimnis seiner Göttlichkeit als Wirkung ganz im Vater gegründeter, vom Vater ganz unabgelöster, eben darum übermenschlicher Kindschaft zu deuten und solche wahre Gotteskindschaft als ein höchstes Gebot auch den Jüngern aufzuerlegen; im Kindschaftsstande verkündete er nicht nur eine Vergangenheit, sondern ein apokalyptisches Ziel des Menschen und der Menschheit. „Ihr werdet nicht in das Himmelreich eingehen, so Ihr nicht werdet wie die Kindlein“, — ein geheimnisreiches Wort, das gewiß auch recht wörtlich verstanden werden sollte, keineswegs bloß sittlich und bildlich. So innig, vorbehaltslos und unbedingt war Jesu Verhältnis zu den Unmündigen, den Verwahrern des Himmelreichs, daß schon der Kirchenvater Augustin aus seiner „besseren“ Kenntnis von des Kindes unbewußter Sündhaftigkeit, auch wohl aus dogmatischen Erwägungen heraus sich veranlaßt fühlte, an jenem „naiven“ Worte des Herrn zu deuteln. Für ihn gab es nur e i n sündloses, wahrhaft vollkommenes Kind, den J e s u s k n a b e n selbst, den Neugeborenen in der Krippe und den Zwölfjährigen im Tempel. In ihm ist die wahre, verklärte Kindheit, die echte Gegenwart des Himmelreichs; „Menschen-Kinder“ können immer nur eine Erinnerung oder ein Vorklang von diesem erlösten und endgültigen Zustand sein. So ward die Anbetung des wahren, einzigen Kindes ein mächtiger Inhalt christlicher Frömmigkeit, das Kind neben dem Gekreuzigten, der vollendete selige Z u s t a n d gegenüber dem erlösenden G e s c h e h e n der Passion unerschöpflicher Gegenstand des christlichen Gebetes.

Unmöglich, an dieser Stelle das Kindschaftsgebot Jesu und seine Folgen durch die Geschichte der Christenheit zu begleiten, die „Anbetung des Kindes“ von der mütterlichen Verliebtheit gotischer Nonnen bis zu all den inbrünstigen Kleinformen, dem Lallen und Stammeln pietistischer Andacht, den Kultus des „Engleins“ als verklärten Standes der Menschenseele, wie die Maler und Dichter der Christenheit es zu bilden, zu singen nicht müde wurden.

Unmöglich auch, die bewußte Wertung des kindlichen Seelenstandes außerhalb des rein geistlichen Umkreises genauer zu verfolgen. Hier würde sich mit einiger Deutlichkeit eine andere Entwicklungsreihe ergeben, in welcher eher ein Unterton von Heidentum nachklingt, wenn auch die Einstellung selber so unantik wie möglich bleibt. Nicht so sehr der Gotteskindschaft gilt dieser Kultus, nicht dem ewigen Jesusknaben strebt er andächtig nach und seiner Sündlosigkeit, sondern viel eher das Naturkind, das Simpliziusideal bewundert er. Im Urstande des Naiven ahnt er ein Beschlossensein in der Mutter, der Natur, — nicht also im „Vater“ im Sinne des Jesuswortes „Ich und der Vater sind eins“, welches „Vater“ als das ganz innerliche, ganz übernatürliche Wesen versteht, als das weltüberwindende Sollen, nicht das Sein. Diese Reihe klingt schon im Mittelalter an, etwa in der Parzivalgestalt, dem kindlichen, von der Mutter unabgelösten, nachtwandlerisch sicheren Menschen, welchem allein, nachdem er die Schlacken des bloß Kindischen abgestreift, als reinem Toren die erlösende Tat gelingt. Sie läßt sich aufspüren in den Natur- und Erziehungsgedanken von Comenius über Rousseau bis zu den Philanthropisten. Ganz bewußt ward sie im Hinblick auf das eigentliche Kind erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, das die Kraft des Naiven der europäischen Seele verlorengehen sah und eben darum seines Wertes ganz inne ward. Während der letzte bewußte Naive, Goethe, in Worten zeitlos heiterer Weisheit den Kindeswert aus einem inneren „Haben“ endgültig zu bestimmen, aber auch zu begrenzen vermochte, sah der Pessimist Schopenhauer hier schon ein spekulatives Problem; die eigentliche Romantik aber in ihren weiblichen und männlichen Vertretern erhob das Kind und alles, was sein ist, auf den Altar einer Verehrung, die gewiß unter jenen Begriff des „Sentimentalen“ fällt, wie ihn Schiller aus innerer Not der Zeit so kritisch zu bestimmen wußte. Alle Zeugnisse eines ursprünglichen Seins, die Sagen, Mären und Lieder der Vorzeit wurden beschworen und als „Kinder- und Hausmärchen“, als des „Knaben Wunderhorn“ vor allem denjenigen

geweiht, die allein noch das Kindschaftsalter der Menschheit zu bewahren und immer wieder zu erneuern schienen: eben den wirklichen Kindern. „Wo Kinder sind, da ist das goldene Zeitalter“, notierte sich Novalis aus Hemsterhuis. Das Kind in seiner ganzen Gegenwart ward zum „erquickenden Geheimnis“ (Viktor Hugo), ward zum Mysterium, zu dem man wie George Sand erinnernd hinabstieg, das man wie Tiedemann beobachtend zu ergründen, in das man sich wie der Engländer Blake tagträumend zu versetzen suchte und dessen Übervernünftigkeit selbst zünftige Pädagogen von Salzmann bis Fröbel fromm zu ehren wußten. Der Maler Runge aber verstand, wohl zum ersten Male in der Kunstgeschichte, Kinder so zu sehen und zu malen, wie sie sind und wie sie es verdienen — vorher gab es nur Bübchen, Amoretten, Putten, Engel, kleine Götter- und Elementargeister in der bildenden Kunst —; er hat aus lauter zeitlosen Kindern seinen Mythos der „Tageszeiten“ gebildet. Ähnlich auch, verklärend durch die in Gründe eindringende Hellsichtigkeit des Blickes und doch unsagbar wirklich und nahe erschaute Jean Paul in seiner „Levana“ das ewig wirkliche Kind, auch er viel stärker und gewisser in seinem „Kinderglauben“ als fünfzig Jahre später ein Ludwig Richter, ein Sigismund oder ein Bogumil Goltz, die alle das „goldene Zeitalter“ nur noch mit halbem Ernst in der idyllischen Kleinwelt der bürgerlichen Kinderstube zu erblicken wagten.

Denn schon war es enge geworden um Kindheit und Kind. Unserer Klassiker und Romantiker Ehrfurcht vor dem Naiven in der Menschheit war gewichen und ein Geschlecht, das nicht einmal mehr wußte, was es verloren hatte, sonnte sich im Vollgefühl seines Fortgeschrittenseins gegenüber den „überwundenen“, nur noch geschichtlich bemerkenswerten Entwicklungsaltern. Die glückliche Kindheit selber, noch eben geheimnisvolles Wunder, ja ein Ziel, ward rasch zum halb ironisch, halb albern sentimental belächelten Ammen- und Bauernparadies, aus dem die Hand des überlegenen Erwachsenen nur allzufrüh seine „Kleinen“ riß, um sie mit guten und bösen Mitteln auf das „Leben“ vorzubereiten, fürs Leben praktisch zu „ertüchtigen“.

Die Romantik schien tot: — um noch mit dem letzten Atemzuge wieder zu erwachen! Und wieder war auf der Siegesfahne der Auferstehenden ein Kindlein gemalt. Verwunderlich, mit welchem Eifer sich noch das endende Jahrhundert der Kindheitsfragen in ihrem ganzen Umfange anzunehmen trachtete. Freilich, auf seine Art! und scheinbar so nüchtern und unromantisch wie nur möglich. Während

eine Ellen Key, das „Jahrhundert des Kindes“ weissagend, Hilfeschreie für das leibliche und seelische Heil der vom Wirtschaftsleben fast erdrosselten Unmündigen über das Abendland hinausrief (so weit lag die gute Kinderstubenzeit schon zurück), häufte sich plötzlich in den neunziger Jahren die deutsche und ausländische „Kinderforschungs“-Literatur, welche mit allen Mitteln exakt messender und vergleichender Beobachtung die innere und äußere Welt des Kindes vor uns hinstellte. Manch poetischer Traum ging dabei scheinbar verloren, viele Ahnungen der Romantiker wurden aber auch bestätigt. Ärztlich zergliedernde Wissenschaft begründete, wenn auch in furchtbarer Verstümmelung des vollständigen Sachverhaltes, neu, was schon Jean Paul geahnt: „daß jeder Kindheitsruprecht, wenn er jahrzehntelang an der Kette gelegen, davon sich losreißet und über den Menschen herwirft, sobald er ihn auf dem Krankenlager findet“. Und auf den schon von Goethe geäußerten, später von Ziller pädagogisch durchgeführten großen Entwicklungsgedanken, daß sich im Kindheitswerden das Menschheitswerden wiederholt, warf biologische Forschung ein neues Licht. Neue Erziehungsarten und Reformvorschläge kamen zahllos auf; es ward auch in Gegenwirkung auf die rein verstandes- und willensmäßige Ausbildung des Kindes die Bedeutung des Anschaulichen für die Kindererziehung wieder erkannt. Eine halb naturalistisch-wissenschaftliche Romandichtung begann gleichzeitig die Kindheit wieder als seelenkundlich merkwürdigen Zustand zu sehen und vor allem ihre Nachtseiten empfindsam nachzuerleben. „Neuromantisch“ lebte endlich in Liedern und Symphonien Gustav Mahlers, in Schriften und Bildern Thomas, auch Hodlers, ja selbst in den Traumdichtungen eines Maeterlinck das Kind und das Kindliche, der Menschheitsfrühling mythisch wieder auf.

Die Entwicklungshöhe war damit noch nicht erreicht. Während heute das Kunsturteil in Rückschlag auf das Fortschrittsdogma früherer Geschlechter gerade das Bilden der „Völker der ewigen Kindheit“ anbetet und damit zu neuer Einstellung gegenüber dem kindlichen Gestalten selber kommt, während die Schaffenden auch, halb nachahmend, halb atavistisch mit dieser äußersten „Rückkehr zur Natur“ tätigen Ernst zu machen sich anschicken, während das Lallen und Stammeln von Urlauten sich in dem der Kindersprache entlehnten „Dada“ bereits selber zu ironisieren beginnt — steigt auch im Schrifttum und in der Erziehung die Kurve der Wertung von Kind und Kindheit noch rapide höher. Die Jugend selber, als würde sie sich ihres wiederentdeckten Eigenwertes bewußt, beginnt

sich zu befreien. Von einer „Emanzipation des Kindes“ (des heranwachsenden Kindes natürlich) gegenüber dem Erwachsenen zu reden, scheint uns nicht zu kühn. Sie setzt heute, wie wir sehen werden, im eigenmächtig spielenden Gestalten sehr frühzeitig ein, sie zeigt sich später deutlicher etwa in dem Selbstverwaltungswillen der Schüler, in dem Wandervogeltrieb unserer Halbwüchsigen, in der anspruchsvollen Öffentlichkeit unserer Freideutschen Jugendbewegung, nicht weniger auch in den Bestrebungen mancher Erzieher selbst.

Wie anders hat sich die „Anbetung des Kindes“ gewandt, als man im Vormärz träumte! Zeigte die eigentliche Romantik den Sprößling ganz in die angeborene Ei- und Knospenhülle des Elternhauses eingebettet, aus der er seinen Frieden und seine Kraft zog, so kann die Kinderführung in dem neuen „Jahrhundert des Kindes“ das junge Wesen nicht frühzeitig genug vom Elternhaus trennen, die Selbstverantwortung der eigensten Ich-Natur eines Menschen nicht früh genug auf die Probe stellen. Neuestes Schrifttum seit den Tagen Wedekinds hallt wider von Anklagen wider erzieherische Vergewaltigung durch das Elternhaus, es kennt die Auflehnung und Empörung gegen den „Vater“ als ein Hauptmotiv. Das ist uns ein deutlicher Beweis für das vorläufig durchaus A r e l i g i ö s e der ganzen Erhebung, welche im irdischen Vater noch nicht das Sinnbild der liebevollen Strenge des himmlischen Vaters zu ahnen vermag, Beweis dafür, daß es sich auch heute nur um eine (seltsam gesteigerte) Fortbildung jener unchristlichen, h e i d n i s c h anmutenden Antriebe vom kindlichen „N a t u r r e c h t“ und von kindlicher Naturwürde handelt.

Unsere Aufgabe ist es nicht, diese ganze Entwicklung und ihre gegenwärtige Lage zu w e r t e n. Viel zu tief stehen wir ja selber in ihr, wenn wir in folgendem es unternehmen, den Eigenwert kindlichen Gestaltens uns bewußt zu machen und so auch zu unserm Teil Zeugnis abzulegen für das freie Kind und für das, was wir in bewußter Wiederaufnahme romantischer Vorstellungen seinen „G e n i u s“ nennen wollen.

„Den vielwissenden Künstlern ist es alles verborgen."
(Seb. Frank.)

Der Genius.

„Genius": das war den Römern der „Lebenerzeugende", Lebenschützende, eine halb göttliche Wesenheit elementarischer Art, welche gleichsam als unsichtbarer Mittler wirkend stand zwischen der bewußten abgelösten Persönlichkeit des Einzelmenschen und dem namenlosen Hintergrund des naturhaften Seins, dessen Rhythmus dennoch in sie erfloß. Gleichsam die Verkörperung des rettenden, bewahrenden Lebensinstinkts war der Genius; nicht Gewissen, Norm, übernatürliches Prinzip. Wer seinem Genius folgt, irrt und strauchelt nicht; noch ungebrochen, diesseits von Gut und Böse, Häßlich und Schön, lebt fortzeugend in seinem Sein und Tun Natur vollkommen sich aus.

Für den heidnischen Römer nahm der Schutzlebensgeist bei der Geburt im Menschen Platz und verließ ihn erst nach dem Tode. Es hängt wohl mit der durch das Christentum vollzogenen Ablösung unserer inneren Grundlagen vom Natur-Sein zusammen, wenn wir heute — nach gegenwärtigem Sprach- und Bedeutungsgefühl — wirkenden Genius ganz im Gegensatz zu „Genie" nur noch dem Kindesalter zusprechen mögen!

Genius wirkt gleichsam von außen: er ist die persönliche Verbildlichung jener unsichtbaren Außenwelt unbewußter Lebens- und Seelenkräfte, die nach altem hermetischem Gleichnis den wachsenden Menschen umgeben und ihm erst allmählich so zur selbstbeherrschten Innenwelt werden, wie sich vorher sein materieller Leib aus der umgebenden Körperlichkeit zu einem Sonderbestande herausgegliedert hatte. Solange der äußere Lebens- und Seelenkosmos das kleine Kind noch von außen her wie eine mütterliche Hülle umfängt, durchblutet und lenkt, ist eine ganze, wahrhaft kosmische Fülle der Möglichkeiten, wenn auch in winzigen Gaben, sein; dem allwissenden Unbewußten [1]) ist das Geschöpf gleichsam noch lebendig angeschlossen. Hat es aber erst für sich einen eigenen

leib-seelischen Organismus gebildet und seinem bewußten Ich unterworfen, so hat es zwar Eigenkraft, aber doch meist nur noch ein beschränktes Ausmaß von Möglichkeiten. Aus dem unendlichen „Geschöpf“ wird ein nur allzu endlicher „Schöpfer“. — Mit solchem Gleichnis wird verständlicher, warum gemeinhin ein Kind (und zwar jedes, nicht nur das begnadete) von der Geburt bis zur Reife weit mehr verspricht, als es nachträglich im erwachsenen Alter zu halten vermag, und warum dennoch Kindheit nicht nur ein Versprechen ist, sondern auch schon — im kleinen — eine ganze Erfüllung. Kindisches in ihr unterliegt ja dem veredelnden Fortschritt, Kindliches aber ist vollendet und ohne Zeit. Frühling und Vorfrühling werden mir nicht darum nur schön, weil ich mir vorstelle, was alles in der Sommerreife aus seinen Knospen werden müßte; ich darf sie in sich vollendet heißen, selbst wenn nicht gegenüber ihren Versprechungen der Hochsommer regelmäßig eine Enttäuschung wäre. Keiner hat dies Vollendete und zugleich doch so mächtig Hinausweisende des Kindesalters wahrer und richtiger gesehen als Goethe, und seine Feststellungen zu diesem Punkte wirken um so vertrauenswürdiger, als sie mit nüchterner Leichtigkeit hingesagt sind, ohne das Verführerische romantischer Mystik: „Wir können die kleinen Geschöpfe“, — so heißt es in „Wahrheit und Dichtung“ — „die vor uns herwandeln, nicht anders als mit Vergnügen, ja, mit Bewunderung ansehen: denn meist versprechen sie mehr, als sie halten, und es scheint, als wenn die Natur unter anderen schelmischen Streichen, die sie uns spielt, auch hier sich ganz besonders vorgesetzt, uns zum besten zu haben. Die ersten Organe, die sie Kindern mit auf die Welt gibt, sind dem nächsten unmittelbaren Zustande des Geschöpfs gemäß; es bedient sich derselben kunst- und anspruchslos, auf die geschickteste Weise zu den nächsten Zwecken. Das Kind, an und für sich betrachtet, mit seinesgleichen und in Beziehungen, die seinen Kräften angemessen sind, scheint so verständig, so vernünftig, daß nichts darüber geht, und zugleich so bequem, heiter und gewandt, daß man keine weitere Bildung für dasselbe wünschen möchte. Wüchsen die Kinder in der Art fort, wie sie sich andeuten, so hätten wir lauter Genies; aber das Wachstum ist nicht bloß Entwicklung; die verschiedenen organischen Systeme, die den einen Menschen ausmachen, entspringen aus einander, folgen einander, verwandeln sich in einander, ja, zehren einander auf, so daß von manchen Fähigkeiten, von manchen Kraftäußerungen nach einer gewissen Zeit kaum eine Spur mehr zu finden ist. Wenn auch

die menschlichen Anlagen im ganzen eine entschiedene Richtung haben, so wird es doch dem größten und erfahrensten Kenner schwer sein, sie mit Zuverlässigkeit voraus zu verkünden: doch kann man hinterdrein wohl bemerken, was auf ein Künftiges hingedeutet hat."

In einem hellsichtigen Kapitel hat auch Schopenhauer[2]) über die Verwandtschaft des genialen Seelenstandes mit dem kindlichen Dinge gesagt, die in ihrer Gemeingültigkeit keine zergliedernde Prüfung unserer Tage aufzuheben vermag. Daß die Gewalt und Fähigkeit, mit der das Kind kraft seines Genius den andrängenden Weltstoff bewältigt, äonenhafte Entwicklungen in vierzehn Jahren zusammendrängt, in gleichem Zeitmaß immer weiter wachsend jeden Erwachsenen fast zum Gotte machen müßte, hebt er wie Goethe, doch mit mehr spekulativer Leidenschaft hervor. Scheint es nicht, als seien in der anschauenden Empfänglichkeit, dem einsaugenden Vermögen unserer Unmündigen bereits die sämtlichen Kategorien von Leben und Welt vorgebildet, und als bedürfe es nur des leisesten Anstoßes von den äußeren Eindrücken her, damit sogleich das vollständigste Vorstellungsleben zugleich mit dem angemessensten Orientierungsvermögen sich entfalte? Diese apriorische Begabtheit, mit der das kleine Kind an das riesenhafte Erlebenspensum herantritt, um in kürzester Frist auf der Stufe des heutigen Verhältnisses von Mensch und Welt angelangt zu sein, wirkt wahrlich wie von einer höheren Naturmacht — eben dem „Genius" — eingegeben, nicht durch bewußte Willensanstrengung herbeigeführt, nicht als Verdienst, sondern als natürliche Gnade.

Man denke nur an die fast geheimnisvoll wirkende Kraft, mit der gerade kleine Kinder unter Umständen mehrere Sprachen nebeneinander von ihren Erziehern spielend lernen („aufschnappen") können; ein Vermögen, das mit dem Erwecken des begrifflichen logischen Denkens meistens abstirbt, das also recht eigentlich in einer halb unbewußten, naturverbundenen Bewußtseinslage zu gründen scheint. Wüchse ein solches Vermögen so fort, wir hätten in der Tat, wie Goethe sagt, lauter Genies, Sprachgenies in diesem Falle. Und so ist es eigentlich mit fast allen, im Kinde veranlagten Möglichkeiten, deren Spur wir im Laufe dieses Buches so oft begegnen werden. Man hat das phänomenale, vor allem optische Gedächtnis des Kindes vor dem schulpflichtigen Alter nicht selten festgestellt; wir werden sehen, wie gerade hier geniale Möglichkeiten auch für bildendes Gestalten sich andeuten. Man hat in genauer Untersuchung des Sprechenlernens beim Kinde auch

seiner spontanen, namengebenden Sprachschöpferkraft gedacht, man weiß auch, wie sinnfällig und anschaulich die Metaphern des Kindes sind, weil es nicht nach begrifflich logischen, sondern nach sinnlichen Gesichtspunkten verknüpft und dabei den noch engen Schatz seiner eigenen Vorstellungen unbedenklich verwertet; und die Kraft, das Tote zu beleben und zu personifizieren, ist eine Urtatsache des geistigen Vermögens der Kinder. Würden aber nicht gerade solche Eigenschaften, wüchsen sie so fort, wiederum das Genie, das Genie des Dichters ausmachen? Von dem beständigen Fragen und Forschen des Kindes, seinem quälend gründlichen Warum und Wohin, das auch vor letzten metaphysischen Fragen nicht zurückscheut, wissen alle Erzieher zu berichten. Wüchse diese Energie des Fragens und der Wißbegier in gleichem Maße fort, so hätten wir Genies der Philosophie — denn der Durchschnittserwachsene fragt nicht mehr, wundert sich nicht einmal. Und so ließe sich noch in bezug auf viele andere, im Kinde oft ganz plötzlich auftauchende und verschwindende Gaben und Gnaden — etwa in wissenschaftlicher, in technischer Hinsicht — fortfahren! Gewiß ist es gerade die Enge und Armut, die Beschränktheit des kindlichen Bewußtseins nach Inhalt und Form, welche fast alle diese Tugenden erst ermöglicht. Ein Kind ist naiver Monist; es kann sich nichts Geistiges, Unsinnliches vorstellen, es denkt gleichzeitig vollständig anthropomorph, d. h. es beurteilt alle fremde Erscheinung nach dem Maß der eigenen leiblichen Person. Es ist endlich, wie wir sahen, nicht selbständige Persönlichkeit in seinen Antrieben und Ideen, sondern gleichsam inspiriert von außen her, daher ohne eigentliche Wahl und Freiheit in dem, was ihm zufällt. Aber auch von diesen Grenzen des kindlichen Bewußtseins gilt der Goethische Satz. Bestünden sie auf einer höheren Ebene fort, sie bildeten gerade die Voraussetzung für die Möglichkeit jener letzten Naivität, jenes höchsten Naturzustandes, als den Friedrich Schlegel das Genie bezeichnet.

Schopenhauer mag recht haben, wenn er der anschaulich verarbeitenden Empfänglichkeit, der „Vorstellung" seiner Metaphysik, den Vorrang im Kinde zuweist gegenüber dem Wesensteil des „Willens" (soweit jedenfalls, fügen wir hinzu, dieser Wille bewußt ist, nicht mehr ein unpersönlicher Trieb). Wie ungeheuer menschlich und unerschöpflich, wach, lustvoll bei der Sache ist ein Kind in dem Aufnehmen, wie sprungbereit in dem bildhaft schöpferischen Benennen, d. h. Einordnen, wie zutreffend in dem Wieder-

erkennen der Welteindrücke; wie unverknüpft dagegen mit dem Denken, dumpf, tierisch-wahllos, leicht befriedigt ist sein Triebleben, wie sehr muß sein bewußter Wille zur Erreichung irgendeines nicht greifbaren und anschaulichen Ziels und Zwecks angetrieben werden! Mit wieviel Unlust lernt es, über das instinktive Geführtsein hinaus „sich selbst in die Hand zu nehmen"! Gewiß liegt in dieser Beschränkung aufs aktiv und passiv Anschauende, in dieser Willenslosigkeit der eigentliche paradiesische, sozusagen „unschuldige" Zug im Kinderleben (alles gewiß relativ verstanden und eben als bloßes „Vorwiegen" gemeint). Die Erwachsenen entwickeln dagegen den Willen in sich als ein Werkzeug ihrer persönlichen Freiheit, sie lernen ihn auf ihren Vorstellungsvorrat anwenden. Aber eben damit sehen wir sie auch aus dem Paradies der schöpferischen Möglichkeiten verstoßen. Die allermeisten bleiben nur noch „Personen", nicht Menschen im vollsten Sinne. Etlichen, in denen in der Kindheit der Genius mächtig waltete, erwächst er zum Dämon, von dem sie nur besessen, nicht mehr behütet werden, zum Dämon, der von Zeit zu Zeit in ihr bewußt gewordenes Einzeldasein als furchtbares Naturgebot zum Schaffen und Zerstören einbricht. Eine lange Stufenleiter führt von diesen Dämonischen noch weiter abwärts bis zum sogenannten Bohemien im schlechten Sinne des „would-be-Künstlers", zu jenen vielen Formlosen, die nicht nur im Gefühls- und Phantasieleben, sondern auch in der moralischen Bewältigungskraft große gefährliche Kinder geblieben sind, jenen ästhetenhaften Unproduktiven, von denen sich nicht wenige in einer fruchtlosen Sehnsucht nach den verlorenen ungeheuren Erregungen der Kindheit ihr Leben lang verzehren. Aufwärts aber führt die Skala zu jenem größten Fall des Menschentums, wo der Genius zum Genie ward, zum wahrhaft „gehobenen Kind", von dessen wiederholter Pubertät Goethe spricht. Genie, dieser neusprachliche, unantike Ausdruck besagt, daß es dank einer hohen körperlichen und seelischen Konstellation dem zum Individuum gewordenen Menschen gelungen und vergönnt ist, die außerpersönliche Lebensmacht, welche in seiner Kindheit waltete, mit all ihren mächtigen Wachstumskräften ganz in sich aufzusaugen, seinem vollerwachten Ich einzuverleiben, nicht ein Besessener, sondern ein Besitzender, ein Selbstherrlicher des Geistes zu sein.

Ist es anders denkbar, als daß die kaum vorstellbare Naturkraft, von der ein jedes Kind so machtvoll ins Leben eingeführt wird, bisweilen auch über die gleichsam vorgeschriebene Arbeit „nor-

maler“ Kindesentwicklung hinaus mehr oder weniger auffällig wirksam ist, gleichsam neben die zu bohrende Hauptstrombahn übers Ufer tritt, ihre glänzenden Spuren hie und da hinterlassend?! Diese Nebenwirkungen, besser diese „Mehrleistungen“ des Genius in dem besonders begabten und gesteigerten Kinde sind es, die uns viel mehr ins Auge fallen und verblüffen, als die in allen Kindern schlummernde Hinweisung auf eine (nur erst mögliche) Geniestufe. Sie sind wir geneigt als Zeichen der Erfüllung, des Schon-Vollendet-Seins im Kindesalter zu deuten, jenes Zustandes, von dem Goethe sagt, „daß nichts darüber geht“.

Kein Zweifel, daß solche Erscheinungen nicht gleichmäßig jedem Kinde zugeteilt sind. Manche, ja zahlenmäßig betrachtet wohl die meiste Kindheit ist karg, unentfaltet, nur eine kurze Gnadenfrist, bevor der Lebenskampf beginnt. Ruhig überläßt sich solchem natürlichen Segen des Genius heute nur das seelisch durchlässige Kind, dessen körperliches Instrument — vielleicht durch Vererbung, Umgebung und Erziehung — besonders darauf gestimmt worden ist, den Tönen des in ihm rauschenden Unbewußten zu antworten, (solange dieses Un-, besser: „Unterbewußte“ noch nicht durch allerlei „verdrängte“ Affekte vergiftet ward).

Die „ingenia precocia“, Wunderkinder, wie man sie bedenklicherweise nennt, gehören nur bedingt, nur bisweilen zu den so sichtbarlich vom Kindheitsgenius Begnadeten. Es ist uns unmöglich, auf diesem in zahllosen Übergängen und Mischformen sich darstellenden Erfahrungsgebiete Grenzen aufzustellen. Dennoch läßt sich bei genügendem Abstand ein Typus erkennen, in dem eine besonders ausgebildete leib-seelische Veranlagung das Kind nur hemmungsloser empfänglich macht für mancherlei Offenbarungen und Eingebungen des um ihn wirkenden unbewußten mütterlichen Kosmos. Ein solches Kind bleibt bei aller Steigerung letzten Endes immer kindlich. Es potenziert nur, was in jedem Kinde mehr oder weniger schlummert und nur in seinen Andeutungen nicht beachtet, nicht „geweckt“ worden ist — mag nun die Richtung, in der sich seine Natur so frühzeitig betätigt, schon bestimmte Sonderbegabungen vorverkündigen oder mag eine weiter umspannende Potentialität sich andeuten, Möglichkeiten, die sich später verdrängen und aufheben werden oder aus denen das Leben nur eine beschränkte Auslese zu retten weiß. Gerade beim Hervortreten dichterischer, religiöser, künstlerischer Äußerungen ist ein solches Kindlichbleiben sehr wohl möglich, denn diese menschlichen Äußerungsformen sind in ihrer Urform selber „naiv“. Demgegenüber

wird ein zweiter Typus von „Frühreife“ erkennbar, in dem bestimmte Sonderbegabungen spezieller Natur (meist sind es technische, mathematische oder auf das „Können“ bezügliche Eigenschaften) vorzeitig ausbrechen, Talente, deren Wesen es ist, daß nur der ausgereifte Erwachsene sie eigentlich zu benützen versteht. Solche Zwergtalente und „Zwerggenies“, ganz gleich ob sie sich halten oder wieder untergehen, gehören nicht zu den Begnadeten der Kindheit. Die wirkliche Gnade sprengt nicht die jedem Kinde gesetzten besonderen Lebens- und Ausdrucksformen, sondern sie wirkt und bewirkt alles in ihnen. Hier allein ist der „gute Genius“.

„ihr habt, fürs reckenalter nur bestimmte
und nacht der urwelt, später nicht bestand,
dann müßt ihr euch in fremde gaue wälzen;
euer kostbar tierhaft, kindhaft blut verdirbt.“
(Stef. George.)

Träumen und Spielen.

Zwei Erlebnisformen sind jedem Kinde gegeben, damit es sein Eigenstes, Geheimstes darin entfalte; nur als Reste und Rückstände kennt sie der Erwachsene noch. Wir wollen die beiden, den Sprachgebrauch jedesmal etwas erweiternd, bezeichnen als Formen des „Traums“ und Formen des „Spiels“, uns aber dabei bewußt halten, daß beide sich nicht scharf voneinander trennen lassen, vielmehr ineinander überfließen fast in jedem einzelnen Fall.

„Träumen“, das sei uns (in einem weitesten Sinne) alle Erscheinung und Bekundung, in der dem menschlichen Individuum gegenüber scheinbar ein anderes, jenes viel berufene Unbewußte, Unterbewußte, diktierend auftritt, für das es mit seinem bewußten Ich nicht verantwortlich ist. Die ungeheure Traumarbeit im engeren Sinne des Schlaftraumes mit ihrem mächtigen, organisch entfalteten Reichtum von Symbolen für innere Zustände und äußere Einflüsse bleibt für das Kindesalter größtenteils doch unerforschlich. Wohl aber können wir gelegentlich kindliche Äußerungen beobachten, die nach ihrer ganzen Beschaffenheit tag- und wachtraumartig sind, und ganz mit Recht spricht man in solchen Fällen von „verträumten“, mit „offenen Augen träumenden“ Kindern. Ihre Äußerungen, soweit sie nicht innerlich als ein stummes „Phantasieren“ verlaufen, geschehen nicht selten in der Form der spontanen Rede, wofür uns Sullys klassisches Buch Beispiele bietet. Auch gewisse „Fragen“ gehören hierher: nicht freilich jede von den stereotypen, allgemeiner Wissensgier des Kindes entstammenden Fragen (denn diese enthalten den „Philosophen“, wie wir sahen, nur in der Möglichkeit, nicht in der Wirklichkeit), sondern nur solche, welche aus verborgenen Bezirken eines schwer erforschlichen geistigen Schweifens und „Träumens“ herzustammen scheinen, Fragen, in denen die Ahnung mitschwingt. Unmittelbarer noch

spricht aus seiner Träumerei das Kind in monologischen „Sprechgesängen“, einer Art Zungenredens, wobei das kleine Wesen im Grunde nicht eigentlich weiß, was es sagt, und sich einer inneren Führung überläßt, plastischer wieder und „wacher“ in der Form der freien, rhapsodierenden Erzählung. Man braucht kein Romantiker zu sein, um aus gewissen, oft beiläufigen Äußerungen und Erzählungen gerade der kleinen Kinder die in so tiefen wie einfachen Sinnbildern redende Stimme der unfehlbaren Natur zu vernehmen. Merkwürdig sind solche Offenbarungen echter Kindlichkeit in die weit überwiegende Masse des bloß Kindischen (das man ja nicht übersehe), des Neugierigen, Vorwitzigen eingesprengt. Ihr Wunderbares (im Grunde freilich nicht Über-, sondern nur Innernatürliches) verlieren solche Äußerungen auch für eine nüchterne Ursachenforschung nicht. Mag sie selbst hier — wie in den gewöhnlichen Sprüchen und Fragen der Kinder — auch noch so vieles als bloß scheinbar tief und als eine Zufallswirkung erklären, sie kann in den uns vorschwebenden Fällen höchstens das Unbeabsichtigte, wahrhaft „Zugefallene“ darin nachweisen, was aber eine vernünftige Einsicht in ihren unbewußten Naturursprung auch ohnedies nicht leugnen würde. Jean Paul wie Sully haben auf jenes psychologische a priori im Kindergemüt hinweisend zum Beispiel die im Kinde träumende Metaphysik, seine mythenbildende Kraft, seine „Hellsichtigkeit“ mit manchen Beispielen sinnfälligster Eingebung belegt. Sie haben gezeigt, wie das Kind seine Fiktionen und Phantasiegebilde, seine geistigen Bilder in die Wirklichkeit hineinprojiziert, ihre Fernen und Verborgenheiten damit füllend oder auch an bestimmte Dinge sie anheftend und mit den künstlichsten Ausflüchten, ja in einer Art von Autosuggestion an ihrer Existenz festhaltend. Inmitten all solchen Sinnens und Trachtens erblüht bisweilen — seltener übrigens als man meint —, was zu den besonderen Gnaden des Genius gehört und was man nicht psychologisch „erklären“ und „vernüchtern“ sollte. Auch viele andere Kinderbücher und Kinderbeobachter wissen davon von alters her, wenn ihre Angaben auch leider meist mit jenen nur im niederen Sinne „naiven“, aus halbwahrer Beobachtung, mangelhaftem Wortgebrauch, ungenauer Kenntnis und auch Vorwitz zusammengewachsenen „Zufallstreffern“ vermischt sind, die uns Erwachsene lediglich verblüffen oder amüsieren. Läßt es aber nicht tief blicken, wenn eine Mutter dem Verfasser mitteilt: ihr vierjähriges Kind, das sie sorgfältig vor allen Anregungen und Einflüssen hütet, mache seine am meisten bestürzenden Sprüche meist religiöser Art unmittelbar nach dem

Erwachen aus tiefem Schlaf? Oder wenn fast übereinstimmend beobachtet wird, daß Kinder zu jener Zeit, da der Geist aus ihnen spricht, körperlich besonders zart und „anfällig" seien, während die seltsam anmutenden Fähigkeiten meist bei robusterer Körperverfassung abnehmen. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß ein Kind, aus dem mit solchen Eingebungen der Genius spricht, in schmerzhafter, bedrängender Weise von diesem besessen sei, — zum mindesten bei jener normalen Begeistigung des Kindesalters ist das nicht der Fall, während das vorzeitig in ausgesprochener Richtung schöpferische „Wunderkind" wohl eher leidvoll hervorbringen mag, zumal da es auch oft noch zur Weiterbildung seines Talentes gezwungen wird. Alle genial anmutende Kindheitsoffenbarung weist sich eben dadurch als Wirkung überpersönlicher Kräfte aus, daß sie von einer, oft freilich schaudernden Lust begleitet ist, daß sie aus einem wirklichen Interesse hervorgeht, einem Zwischen- und In-den-Dingen-Sein. „Wozu man ernstlich Lust und Trieb hat," sagt Novalis, „dazu hat man Genie." Dieses fast mystische „Interesse" ist auch bei dem Märchen- und Sagenfabulieren, wie verträumte Kinder es lieben, in hohem Maße schöpferisch: kosmische, naturhafte, heroische Vorstellungen flicht des Kindes Imagination zu oft völlig einheitlich wirkenden Märchen voll unwillkürlichen Tiefsinns zusammen, wobei es selbstverständlich ganz mit den Vorstellungen und aus dem Geist der Märchen heraus schafft, die man ihm vorgelesen hat und die ihm so unsagbaren Eindruck gemacht haben, eben weil sie seiner innersten Natur wesensverwandt sind.

Dem „verträumten" Kind ist das „verspielte" Kind verwandt, ja meistens mit ihm wesenseins. Die Träumerei, wie sie sich an den Außenstehenden unmittelbar im gelegentlichen „Sagen" des Kindes wendet, färbt auch sein „Tun" und sein „Bilden", nur daß dieses Tun und Bilden zunächst noch weniger für einen andern da und deshalb in seinem Inhalt noch schwerer übersehbar ist als Frage und Rede. Solches Tun und Bilden aber hat die ausgeprägt kindgemäße Form des „Spielens"[3]). Schon in allen den Fällen, da sich das redende Kind mit seinem Worte nicht an einen anderen, einen Erwachsenen richtet, der dieses Wort „verstehen" soll, sondern nur mit seinen eigenen Vorstellungen, ohne Rücksicht auf Faßbarkeit für andere, sich ergötzt, haben wir den deutlichen Übergang zum Spiel: d.h. zur Eigenwelt, die das Kind sich selber schafft, in dem es z. B. „spielt, was es träumt". Vielleicht trägt aber nichts so häufig diejenigen Eigenschaften, die bei einem Erwachsenen — in entsprechender Ver-

größerung auftretend — als „genial“ angesprochen werden müßten, als eben das im Gegensatz zum „Sagen“ wirklich allen Kindern eigene spielende „Tun“, das schon beim kleinen, mit dem eigenen Leib sich spielend erprobenden Kindlein beginnt und über alle Zwischenstufen hinführt bis zum heranreifenden Knaben oder Mädchen, welche Puppen, Indianer oder Soldaten „spielen“. Alles Spielen in diesem engeren Sinne des „Tuns“ ist ein Gestalten, ein Formen — sich selber formt das Kind und seine Objekte —, aber dieses Gestalten geschieht zum größten Teil in der Unsichtbarkeit. Was der Holzklotz, das Sandhäufchen dem Kinde bedeutet, sieht nur sein inneres Auge. Soweit es sich aber im Sichtbaren niederschlägt — so wenn ein Mädchen ihre Puppe ankleidet und zu Bette bringt, wenn Kinder Schule spielen, Knaben mit entsprechend bemalten Zinnfiguren oder auch mit der eigenen kostümierten Person Soldaten, Gestalten eines Märchens, einer Sage „spielen“ —, so haben diese sichtbaren Andeutungen doch nur für den Spielenden vollen Sinn und Gehalt, und es kommt nicht darauf an, ob auch der Beobachter, welcher „nicht mitspielt“, im Bilde ist. Spielen ist nicht Vorspielen, ist keine „Gestaltung für das Auge“ — des Anderen. Was an ihm gestaltet ist, hat immer nur den Wert einer Verwirklichungshilfe für die Einbildungskraft des Spielenden selbst, wenn es auch wohl ein Gesetz ist, daß diese Hilfe mit den Jahren immer stärker werden muß: der Soldat und Indianer muß immer „naturgetreuer“ werden, damit eine Fiktion aufrechterhalten werden kann, welche schon nicht mehr von innerer Gewißheit getragen ist. Aber was und wieviel auch immer vom Kinde formend mit dem Material disponiert werden möge, es erweist auch insofern seine Selbstzwecklichkeit für den Spielenden, als es gleich nach Gebrauch wieder abgebrochen wird. Aufbauen und — Zerstören gehören beide zum Spiel, sind echtester Ausdruck der im Kinde wirkenden Naturkraft. Nur zufällig erhalten sich zunächst Residuen des Spiels, soweit das Kind es selbst gestaltet hat, Spielrückstände, welche, wenn einmal beachtet und von anderen als solche bewertet, auch aufbewahrt werden mögen und zum Rang von selbstgefertigten Spielzeugen, Spielanlässen aufsteigen können.

Damit sind wir der anderen Gestalt des Spiels nahe, in welcher Genius bisweilen sich offenbart und welcher der Hauptteil dieses Buches gewidmet sein wird: dem anschaulich fest gewordenen Gebilde von Kindeshand, wozu Zeichnungen, Malereien, Scherenschnitte, Klebpapierarbeiten, plastische Versuche nicht weniger gehören, als „Bastelarbeiten“ jeder Art, und wozu Aufbauten, etwa mi dem Baukasten, gleichsam den Übergang bilden. Hier nur einige Vor-

bemerkungen. Es ist nichts Wesensverschiedenes, ob ein Kind seine Soldaten aufstellt oder auf ein Blatt Papier zu malen unternimmt (das beliebte *Ausschneiden* von selbstgemalten Figuren und Dingen, die nunmehr auch zum eigentlichen Spielzeug werden, ist ein charakteristisches Verbindungsglied). Es ist aber auch kein letzter Gegensatz zwischen der Art, wie ein Kind sich und anderen ein Märchen, eine Geschichte erzählt, oder wie es durch Aufmalen sich eine solche Geschichte sinnlich vergegenwärtigt, kein Unterschied also zwischen „Träumen“ im Wort und „Spiel“ im Bild. Ich kann mich in die Welt von „Hänsel und Gretel“ versetzen, indem ich mir diese Geschichte erzähle, ferner, indem ich sie sinnfällig spiele (mit anderen Kindern oder mit von mir beseelten Dingen, die etwas „sein sollen“) und endlich, indem ich sie mir eben „aufmale“. Richte ich die Erzählung so ein, daß auch der Zuhörer sie erfaßt, forme ich sie also bewußt, spiele ich nicht nur das Märchen, sondern „*spiele es vor*“, mache ein Schau-Spiel daraus, male ich endlich meine Szene nicht mir zur Vergegenwärtigung, sondern für den Betrachter draußen, der sie erkennen und miterleben soll, so habe ich in allen Fällen die Grenze des Spielens und Träumens überschritten und jenen geistesgeschichtlich so bedeutsamen *Übergang zur Kunst* vollzogen, den ein älteres Kind nur durch Nachahmung dessen gewinnt, was es bei den Erwachsenen sieht, und durch deren Frage und Ansprüche. Solche Kunst setzt in der Tat ein „Können“ voraus, ein mehr oder weniger bewußt gehandhabtes Können in der anschaulichen, recht eigentlich „ästhetisch“, d. h. für die αἴσϑησις Anderer geformten „Verwirklichung“. Was beim bloßen Spielen und Träumen an solchen Verwirklichungen für Andere abfällt, all' jenes Sprachschöpferische, Erfinderische, Bildnerische, ist nicht gewollt und verantwortet, nicht mit moralischer Anstrengung verbunden — auch, ja gerade das „*faule*“ *Kind* träumt und spielt —, sondern absichtslos, gleichsam ohne sein Zutun, als „*Mehrleistung*“ seines Genius aus ihm entstanden. Die Kunst ist in irgendeinem letzten Sinne Verdienst, Träumen und Spielen bleiben mit all ihren kleinen und großen Inhalten Gabe und Gnade. Für die Kunst mit ihrer religiösen, ethischen, ästhetischen Bedingtheit sind wir der Persönlichkeit dankbar, für das zwecklose und freie Spiel der Natur und dem „Genius“.

An diesem Punkte leuchtet auf, warum von aller durch die Hand von Erwachsenen gefertigten Kunst für Auge und Ohr diejenige am leichtesten in die Welt des spielenden, träumenden Kindes eingeht, die am wenigsten kunstmäßig erzeugt worden ist. Die Kindheit, der einfachste Fall von Naivität, jene Einfalt und Beschlossenheit, welche Kindermund und Kinderhand in all ihrer Bescheidenheit

doch so oft schöpferisch, sinnfällig, wesentlich, sinnig und treffend wirken lassen, ist doch gewißlich jener kollektiven, noch „dividuellen“ Naivität der Erwachsenen verwandt, welche z. B. Volkslied und Völkerepik, Völker- und Volkskunst zeitigte, Werke, die an unschuldiger Kraft mit den Werken der Natur wetteifern. Dies bringt uns schon hier zu der grundlegenden Frage nach den eigentlichen Wahlverwandten der Kindheit — einer Frage, die in tiefer Beziehung zum Sinn des Traumes und Spieles steht.

Der Natur mehr oder weniger nahestehende Menschen, die sogenannten Ur- oder Naturvölker, die Völker der (archaischen) Frühkulturen, auch noch die Landbewohner von heute, erscheinen uns in ihren geistigen Lebensäußerungen zunächst vielfach „wie die Kinder“. Nicht zufällig zieht es unsere Unmündigen immer wieder zu einfachen, ländlichen Menschen hin, die wir dann auch ganz richtig in ihrer häuslichen Erziehung verwenden, nicht zufällig zu den von jenen Primitiven hervorgebrachten Gebilden, ihren Liedern, Märchen und Sagen, aber auch, wie wir sehen werden, ihren Bildwerken und Malereien. Alle jene Grundeigenschaften, die wir im Kinde als keimhafte Anlagen zum Naturzustand des „Genies“ erkannt haben, hat es auch mit den Primitiven gemein. So jene heidnische Wurzelhaftigkeit, jenen Einklang mit dem Naturzusammenhang, der mehr durch „Eingebung“ als durch Eigenmacht schöpferich macht, so jenen im niedersten wie im höchsten Sinne „anthropomorphen Materialismus“. Aber dieser Monismus ist grundverschieden von dem modernen mechanistischen[4]), er ist im höchsten Grade seelenvoll-religiös, und alle Züge von Weltvertraulichkeit und Weltangst, die wir bei beiden wahrnehmen, wurzeln in ihm. Auch das hinzugehörige Beseelen des Toten, dies geniale Nicht-Anerkennen einer nur mechanischen Welt bildet den Kern des Animismus der Wilden, wie des Spielens und Träumens des Kindes mit seinem „märchengemäßen“ Verhältnis zur Natur. Die erwachsenen „großen Kinder“ wie die wirklichen kleinen Kinder haben auch beide nicht eigentlich „Phantasie“ im Sinne freischöpferischer Hervorbringung (wie bei erwachsenen Künstlern); sie sind eher nüchtern. Dagegen haben sie „Ein-Bildungskraft“ im eigentlichsten Sinne: ein Vermögen, feinsinnliche Sachverhalte sich in Form von Bildern einzuverleiben, unbewußte Symbole zu bilden, die sich zu ihren Wirklichkeiten etwa so verhalten, wie die sinnliche Erfahrungswelt mit ihren Farben und Formen zu ihren naturwissenschaftlichen oder erkenntnistheoretischen „Dingen an sich“.

So sind Märchen und Mythos entstanden, die auch das Kind so gut versteht und in deren Geiste es erfinderisch zu sein vermag. So baut sich eine Welt des Unsichtbaren und der magischen Zusammenhänge, um deren Dasein Kinderglaube gegen frühzeitige Aufklärung einen wahren Verzweiflungskampf kämpft. Dies geschieht aber nicht aus poetischer Empfindsamkeit und „Idealismus“ (denn sollten ihm nicht die wirklichen Dinge in ihrer Frische und Fremdheit wunderbar genug sein?), sondern aus der unausrottbaren Ahnung, daß diese Welt irgendwie zur Vollständigkeit des Kosmos gehört, daß sie eben auch wirklich ist, wenn auch keineswegs immer vertraulich und wohlgesinnt, und daß man sie — trotz allen Grauens, wie es im Kindertraum sich am furchtbarsten zeigt — retten muß.

Ist diese Ahnung nur ein leerer Wahn? Uns bedünkt, sie entspringt einem Sachverhalt, der sich nicht in Amiels Wort von dem „bißchen Paradies“ auf Erden erschöpft, das uns allein noch die Kinder bewahren. Man ist neuerdings geneigt, dies „goldene Zeitalter“ etwas genauer zu fassen, gleichsam geschichtlich zu bestimmen. Die allgemeine mystische Zeitlosigkeit, in der das Kind zu leben schien, stellt sich mehr und mehr als eine epochal einigermaßen bestimmbare Vorzeitlichkeit dar. Schon der Pädagoge Tuiskon Ziller lehrte in seiner berühmten Kulturstufentheorie, daß des Kindes Werden gewisse typische Entwicklungsabschnitte der Menschheit wiederhole, und er suchte danach den Lehrstoff („Gesinnungsstoffe“) für die einzelnen Alterstufen zu bestimmen. Späterhin schien sich durch die Fortsetzung des „biogenetischen Grundgesetzes“ über das embryonale Stadium hinaus, mindestens der Ausblick auf das Bestehen eines entsprechenden „psychogenetischen Gesetzes“ zu eröffnen. Die vorgeburtliche Entwicklung läßt den Embryo noch einmal, mehr oder weniger vollständig, alle Stadien der Stammesgeschichte von der Urzelle bis zur Schwelle der Menschheit durchlaufen. Die Kindheitsentwicklung bis zum 14., vielleicht bis zum 21. Jahre soll nun eine — mehr oder weniger verstümmelte — Wiederholung der eigentlichen Menschheitsentwicklung von den frühesten Anfängen über das altsteinzeitliche Diluvium bis zur Bronze- und Eisenzeit, von der Stufe des „Jägers und Fischers“ über die der „Ackerbauer und Viehzüchter“ bis zu derjenigen des bewußten Kulturmenschen darstellen. Sie würde also, von innen her angesehen, zuerst etwa die älteste traumartig hindämmernde und imaginierende Seelenverfassung des Menschen durchlaufen, in der gerade auch nach neuester Erkenntnis das Märchen wurzelt, dann in die Bewußtseinslage hinüberführen,

welche in Urzeiten der Rassen und Stämme Mythos und Heldensage erwachsen ließ, und weiterstreben würde sie dann zur Stufe des in der geschichtlichen Chronik sich selbst beobachtenden, zeitbewußtgewordenen, sich die Natur willensmäßig unterwerfenden Einzelmenschen der Kultur. Die uralte Formel von der Übereinstimmung der großen und der kleinen Welt, das „in omnibus partibus relucet totum" von Cusanus bis Leibniz erscheint hier aus dem naturwissenschaftlichen Bereich des Seins in das geistesgeschichtliche des Werdens übertragen. Goethe hat das psychogenetische Gesetz schon beiläufig ausgesprochen, Mark Baldwin es in den neunziger Jahren durchzuführen versucht, Lamprecht daraus Schlüsse gezogen, von denen noch besonders zu reden sein wird; ganz neuerdings spielt es wieder in den Büchern von Spengler oder Frobenius eine gewisse Rolle. Streng formuliert und durch einen Gesamtvergleich aller seelischen Äußerungen von Kind, Urmensch und Naturmensch der verschiedenen Stufen überzeugend nachgewiesen ist das psychogenetische Gesetz noch nie, wie auch Zillers Kulturstufenlehre mehr ein Entwurf blieb. Beide sind (etwa von Verworn und Wundt) scharf angegriffen worden, und wir werden später sehen, daß der Versuch, den Vergleich auf dem Felde der bildenden Kunst genauer durchzuführen, noch umstritten ist. Wie schon bei Haeckel die keimesgeschichtliche Wiederholung infolge wechselnder Anpassung unvollständig gemacht wird, so gewiß erst recht die Psychogenese der Kinder durch verschiedene Vererbung und durch das sie umgebende heterogene Leben der Erwachsenen. Gewiß scheint auch nicht jedes Kind die noch einmal zu durchlaufenden Abschnitte in den gleichen Zeitperioden, der gleichen Zeitdauer und der gleichen Deutlichkeit zu passieren, sie verdrängen sich, schieben sich übereinander, lassen vor allem Rückfälle zu, wie besonders Krötzsch sehr fein herausgearbeitet hat; mannigfache Umstände verschleiern so jedesmal mehr oder weniger die innewohnende G r u n d r i c h t u n g im rhythmischen Werden des Kindes. Daß diese Richtung, diese „Tendenz" im Sinne eines psychogenetischen Parallelismus im großen und ganzen d e n n o c h w i r k s a m ist — nicht freilich immer im „Inhalt", als vielmehr in Form und Färbung kindlicher Äußerung, nicht so sehr im „Tun", als im „Trachten", mehr im wählenden Aufnehmen als im eigenen Hervorbringen —, bleibt das Ergebnis jeder unbefangenen, auf das Ganze gerichteten Gesamtanschauung, das ihr weder naturwissenschaftliche noch prähistorische Einzelkritik wird rauben können. Man schaue nämlich nur auf diejenige Lebensäußerung des Kindes

hin, in der es am meisten spontan und unbeeinflußt, wahrhaft für sich, ja im Gegensatz zur Gegenwart ist, Kind nicht Zögling: eben auf das wache Träumen und das Spiel! Von hier aus gewinnen wir erst die letzte Einsicht in den eigentlichen Inhalt dieser kindlichen Lebensäußerungen, den „tiefen Sinn im kindischen Spiel". Jene hier nur andeutend beschriebenen Bewußtseinsstufen der Rassenentwicklung sind es, die das Kind sich in den genannten seelischen Verrichtungen unwillkürlich zu retten und unbewußt zu vergegenwärtigen trachtet.

Blicken wir noch einmal auf diese Verrichtungen zurück. Alles Spielen und Träumen soll Kindheit abgrenzen und behaupten. Dieses geschieht nun entweder, indem das spielende Kind sich mit anderen seines Alters eine gerundete, in sich abgeschlossene Form des Selbsterlebnisses, eine Erprobung seiner Anlagen schafft: vom einfachen Hopsen, Sichtummeln und Springen bis zu jeder Art von körperlichem Reigen, Tanz- und Turnspiel und endlich zu den formalgeistigen Beschäftigungs- und Geschicklichkeitsspielen, lauter meist mit Lust und mit Lachen verbundenen Tätigkeiten. Sodann aber geschieht es auch, indem das Kind sich in ein anderes, einen Anderen versetzt, sich die halb bewußt aufrechterhaltene Einbildung des Andersseins verschafft, wobei die „Großen", die nicht mitspielen, nur „stören" und daher ausgeschlossen werden. Dieses Andere aber entnimmt das träumende und spielende Kind (unwillkürlich und zwangsläufig) gern dem geistigen Bereich der seiner Bewußtseinslage etwa entsprechenden Menschheitsstufe — oder leiht ihm doch deren Färbung. Das Märchenlesen und -spielen bei beiden Geschlechtern, das „Mutter-und-Kind-Spielen" des mehr ungeschichtlichen Mädchens, die Sagen- und Heldenzeit, die schweifende Indianerleidenschaft des Jungen, sehr vieles, was das Kind im Spiel sein will oder was ihm das Spielobjekt sein soll, scheint so im neuen Licht. Man wende nicht ein, daß die Kinder vor allem auch gerne Erwachsene „spielen" und ihre Motive mit Vorliebe dem beobachteten Leben der Großen entnehmen! Wer spielt, ahmt nur scheinbar nach. Es sind nicht die Erwachsenen, wie sie wirklich sind mit ihren nüchternen Zweckangelegenheiten, sondern ein unbändiges „Romantisierungsbedürfnis", psychogenetische Urtatsache jedes kindlichen Bewußtseins, leiht zum Beispiel dem Vater diejenigen patriarchalischen, fast sagenhaft heldenmäßigen Eigenschaften, die der Vater nach der Entwicklungslage des Kindes eigentlich haben sollte, läßt die Mutter allwissend, allgütig

sein. Haben dann die Eltern infolge ihrer „Ansprüche“ an Glanz eingebüßt und werden vielmehr schon als Hindernisse fühlbar, so bleibt doch reich, abenteuerlich, heldisch das Leben der Großen im allgemeinen: der Knabe sieht den Soldaten, Seemann in den einfach prächtigen Farben einer urtümlich heroischen Welt, der Backfisch schwärmt für seine Lehrerin und nimmt sie zum Vorbild, schwärmt für den Leutnant. Jugendliche Erotik, „erste Liebe“ ist dann endlich die äußerste Steigerung eines Triebes, die Welt zu romantisieren und dadurch, wie Novalis sagt, „ihren ursprünglichen Sinn wiederzufinden“.

Neben dem Romantisierungstrieb steht die andere Urtatsache des kindlichen Verhaltens zur Welt: Der Wille zum Komischen. Dieser bildet durchaus nur das Korrelat des ersteren. Nur ist er noch verbreiteter, unbändiger und vor allem greifbarer. Auch er entspringt dem unbewußten Willen zur Selbstbehauptung, Selbstverteidigung des Kindes und seiner adäquaten Welt wider den „Ernst“, den „Zwang“, das Entseelte der Gegenwart, in die der Zögling hineinwachsen soll. Lachen — bis zur Respektlosigkeit — macht leicht und frei, Komik haftet den unwahrscheinlichen, regelwidrigen, unpassenden Erscheinungen an. In dem aufs Komische gerichteten Teil des Träumens und des Spielens wird die Fiktion, daß alles grotesk und zum Lachen sein muß (auch dort, wo „nichts zum Lachen ist“), ebenso leidenschaftlich aufrechterhalten, wie in dem romantisch gefärbten Teil, daß alles märchen- oder sagengemäß sich verhalte. Im Gegensatz zu solcher Auffassung von dem tiefen komischen oder romantischen Sinn im kindischen Spiel hat man bisher fast immer diesen Sinn in einer Vorübung für das spätere zweckmäßige Handeln sehen wollen. Das ist indessen nicht der Sinn, sondern die Nebenwirkung, wie der Erzieher sie wünscht. Erst allmählich verliert die spielende Nachahmung der „Großen“ und ihrer Objekte die romantisierende Färbung und wird zum bewußten Lernmittel. Denn jeder heranwachsende Mensch ist freilich nicht nur spielendes und träumendes „Kind überhaupt“, sondern auch „Kind seiner Zeit“. Das eine, welches am Gegenwartsleben frühzeitig nachahmend teilnehmen will und überhaupt nur ein kleiner unvollständiger Erwachsener ist, kämpft fortwährend mit dem anderen, das von alledem nichts wissen möchte. Das eine sucht sein Weltbild zu erweitern, es möchte aus der von allen Seiten verdächtigten, vielleicht doch nicht mehr lebensbrauchbaren, halb komischen halb tragischen Traum- und Zaubersphäre herauskommen und demgegenüber immer mehr Einzelerfahrungen

aufsammeln, das andere bliebe gerne in der Enge seiner erträumten, erspielten Welt, möchte gern nach dieser einfältigen kleinen Welt die große draußen durch bloße Analogie erfassen. Es bleibt nicht Sieger, vertrieben nicht zuletzt auch von seiner eigenen Angst.

Und mit der Kraft des (echten) Spielens und Träumens verläßt auch der Genius den Mann. Es ist keineswegs bloß im Sinne sentimentaler Sehnsucht nach der verlorenen angeblichen Kinderseligkeit, wenn wir behaupten, daß selbst im normalen Fall die Entwicklung des heranwachsenden Menschen nicht nur ein Fortschritt sei, sondern auch ein Rückschreiten, ein Verlust. Solche Behauptung will nicht minder ernst genommen werden, als der Anspruch der Religion, die in den Anfang der Menschheit, mithin auch in die Kindheit, das Paradies, das goldene Zeitalter setzt, gegenüber dem „besseren" Wissen der Naturwissenschaft, die an denselben Anfang des Menschengeschlechts vielmehr den — Affen stellt.

Schon im Kinderleben selber gibt es krisenhafte Rückschläge. Wir wiesen schon darauf hin, daß gewisse, eine Zeitlang ganz auffallend offenbarte Gaben und Gnaden der Kleinen eines Tages verschwunden sind, um häufig nie wieder aufzutauchen. Die erste wichtigste Krise scheint etwa um das ja auch körperlich so wichtige siebente Lebensjahr gelagert: jener bezaubernde Tiefsinn, jene merkwürdige Sinnbildlichkeit, jene aus dem Innersten kommende Lust zum träumenden Fabulieren, wie sie nicht selten aus dem fünf- und sechsjährigen Kindlein spricht, scheint oft schon bei den siebenjährigen robuster gewordenen Buben und Mädchen einem eintönigeren Vor- und Darstellen zu weichen. Gerade dies wirkt ja andererseits als Bestätigung des psychogenetischen Parallelismus. Ein Knabe, der mit fünf Jahren völlig gerundete, bildlich sinnige, oft religiös gefärbte Märchen von Sternen, Blumen und Kindern zwanglos hinzusagen wußte, beschränkte sich schon mit sieben Jahren auf die eintönigere Aufzählung gleichförmiger Heldenabenteuer, bis die erzählende Ader ganz versiegte und ein bloßes Berichten des wirklich Erlebten blieb. Auch die Spiele, die noch eben unerschöpflich sich selber zu erzeugen schienen, wurden bei dem Sieben- und Achtjährigen spärlicher und bedurften schon stärkerer Anregung von Freunden und Erwachsenen her. Das Kind ward wahrhaft „reif für die Schule". — Die zweite große und endgültige Krisis dämmert dann aber erst um das vierzehnte bis sechzehnte Lebensjahr, sie durchzieht die Zeit der Pubertät, und sie wird verschärft durch

den in jenen Jahren stattfindenden Eintritt in die jeweils gegenwärtige Lage des Kultur- und Zivilisationsmenschen. Der Mensch tritt in den Kreis der Erwachsenen, er hat auch beruflich sich in diesem Kreise einzurichten. Mit dem Kinde, das nicht im Spiel gestört werden wollte, das die Wahrheit seiner Spielfiktionen (etwa die erdichteten Kameraden oder die eigene erträumte Rolle) beinahe sophistisch verteidigte, mit dem „Jungen", der in der Bildung und Behauptung seiner Vagabunden- und Abenteuererwelt eine schon oft tragisch mit dem Alltag zusammenstoßende Energie entfaltet hatte, ist es endgültig vorbei [5]). Wohl erhalten sich oft bestimmte Talente und Sonderbegabungen, Geschicklichkeiten, die sich schon früh gezeigt hatten, — aber jene allgemeine einbildungskräftige Möglichkeit des Kindes wird verschüttet. Sie erhält sich nur der Dichter und Künstler in seinem ganzen, nunmehr ernsthaft werdenden Gegensatz zur praktischen Gegenwartswelt. Noch einmal rühren wir so an den Geniebegriff, den höchsten Fall dieses Dichter- und Künstlertums. Der „Künstler" allein weiß mehr oder weniger von jenem ganzen ungeheueren inneren Leben der Kindheit, das sich mit dem Nahen der Geschlechtsreife in dem geweckten Individuum geradezu bedrohlich summiert, gleichsam zu retten und einer organischen Weiterentwicklung entgegenzuführen. Er weiß die bisher „unschuldige" Seelenkraft des Kindes in ein Verhältnis zu den aufkeimenden Sexualkräften zu bringen, den geistigen Ausdruckswillen aus seinem luftleeren Raume gleichsam in dem leiblichen Trieb Wurzel schlagen und sich stützen zu lassen. Ihm gelingt es ferner, dies zwecklos-freie, schöpferische Leben des Spiels nunmehr im praktischen Dasein der Erwachsenen fortzuführen, was nur, wie wir sagten, möglich ist, weil das Spiel Kunst ward. Ihm glückt damit auch das Dritte und Schwerste: die innere, nunmehr mächtig durch Eindrücke erweiterte Erlebniswelt aus der Sphäre des Spiels in ein greifbares Dasein zu heben, das auch für andere erlebbar ist, es also zu formen und zu gestalten. Das „Können" hierzu im seelischen wie im technischen Sinne stellt ihm Natur — kraft einer prästabilierten Harmonie — wohl durch Vererbung helfend zur Verfügung. Er aber bringt die vollen Willenskräfte der selbständigen Persönlichkeit zur Bewältigung solcher Fähigkeit und solchen Innenlebens auf. Und so gelingt ihm die eigentliche Wiedergeburt, das „große Werk".

„Gott denkt in Bildern."

Zeichen und Gesicht.

Durch die Beziehung auf Traum und Spiel haben wir für die Würdigung aller bildnerischen Versuche des Kindes den entscheidenden Ausgangspunkt gefunden. Zum „Träumen" in Vorstellung und Wort, zum verwirklichenden Spielen im Tun kam uns das Spiel im Bilden. Indem das Kind „sich eins malt", aus rhythmischer Kraft einen Strich, eine Farbe lustvoll spielend hervorbringt[6]), schafft es sich allmählich ein Objekt, das in seiner geträumten Welt etwas bedeutet und welches so weit mit Kennzeichen ausgestattet wird, um vom Spielenden in jener Rolle eindeutig festgehalten werden zu können. Da es den Strich und die Farbe willkürlich setzen und zusammenstellen kann, während z. B. der Klotz, das Spielzeug, mit dem es spielt, unverändert bleibt und ihm oft schon seine bestimmte Rolle vorschreibt, besteht die Möglichkeit, die Kennzeichen der hervorgebrachten Gebilde auch tatsächlich mehr oder weniger dem inneren Phantasievorstellen anzupassen, — wovon nach Alter und Veranlagung verschiedener Gebrauch gemacht wird. Die so hervorgebrachten Gebilde entsprechen nicht selten dem inneren Wunsch des Kindes genauer, als wenn es seine fertigen oder ganz gestaltlosen Spielsachen aufstellt und zu bestimmten Erscheinungen zu ordnen sucht. So erwächst im bildenden Spiel eine Bildersprache fürs Auge, eine Bilderschrift, zunächst zum Selbstgebrauch des Kindes, mittelbar aber auch für den objektiven Betrachter. Die Bildersprache liegt dem Kinde mindestens ebenso nahe, wie die Umsetzung in das Wort, wodurch sich das verträumte Kind in einen angenommenen Zusammenhang versetzen will. Ja man könnte meinen, daß die Bildersprache statt und neben der Lautsprache, die Verbildlichung statt der Verlautbarung gerade dem kleinen Kinde besonders naturgemäß sei, daß es mit einer anschaulichen Zeichensprache noch mehr in seinem eigensten Bereiche bleibe! Denn die Art, wie das Kind und alle kindlichen

Menschheitsstufen die Welt vorarbeiten, ist eine „imaginative“: äußere Eindrücke und ihre Gedächtnisbilder, anschauliche Einzelvorstellungen also, werden im geistigen Haushalt nicht sogleich in unsinnliche, abstrakte Begriffe aufgehoben, sondern sie bleiben dem kindlichen Gedächtnis entweder als solche eingeprägt (was wir im folgenden „Gesichte“ nennen wollen) oder aber sie werden „Zeichen“. „Gesichte“ sind einzelne objektive, visuelle, jederzeit zu reproduzierende Eindrucksbilder, sie erscheinen möglich, weil das Augengedächtnis des Kindes (wie des Urmenschen der Steinzeit) ein ganz außerordentliches ist, wie es der Erwachsene kaum mehr kennt. „Zeichen“ dagegen sind nur subjektive Gebilde, mit denen das Kind sich von den vielen Einzeleindrücken „ein Bild macht“, sie dienen an Stelle der leeren unsinnlichen Begriffe, sie verbinden das Kennzeichen der Allgemeinheit mit dem der sinnlichen Vorstellbarkeit, sind Ideen im eigentlichen Sinn, „naturwüchsige“, nicht „wissenschaftliche“ Begriffsbilder. An Stelle des Abstraktums „Fuß“, „Auge“, „Baum“ kann sich die Seele des Kindes und seiner Wahlverwandten gewisse summarische, mehr oder weniger verschwommene Hauptansichten von Fuß, Auge, Baum gegenwärtig machen, und diese hat es schon vor dem Besitz der zugehörigen „Worte“, auf die sich ein unanschaulich gewordenes Wissen und Denken zu stützen pflegt. Sein Denken bleibt also begrifflich und anschaulich zugleich — eine Fähigkeit, die der erwachsenen Kulturmenschheit längst verlorengegangen ist. Aber auch noch in anderer Hinsicht zeigt sich die imaginative Kraft des kindlichen Menschen. Wo keine anschaulichen Begriffe von der Erscheinungsfülle abgezogen werden können, weil vom Denken etwas schlechthin Unsinnliches gemeint ist (z. B. was mit Worten wie „Zeit“, „Zahl“, „Neujahr“ angedeutet werden soll), schickt ihm das Unterbewußte ein symbolisches Bild herauf, mit dem sein Vorstellen arbeitet, statt solche Worte auf ein Nicht-Vorstellbares intentional zu beziehen. So wird etwa Jahr und Zeit ein Rad oder eine Kugel, Zahl ist etwas Konkretes, das neue Jahr erscheint als „Mann“. Solche Bilder entstehen nicht nur, wo wir abstraktbegrifflich denken würden, sondern auch dort, wo uns auf Grund äußerer und innerer, bemerkter und unbemerkter Eindrücke und Erfahrungen Gefühle und Stimmungen erwachsen. Das Unterbewußte sendet hier — nicht nur im Schlaftraum — dem Kindmenschen spontane Anschauungen, die das Gemeinte gleichsam symbolisch verhüllen, deren Elemente freilich zuallermeist nur aus dem Schatze der von außen empfangenen und gebildeten Zeichen und Gesichte

genommen, aber doch vollkommen phantasiemäßig verändert sind. So entsteht die übermenschliche und überirdische Welt, das „Übersinnliche“ in all seiner Sinnfälligkeit und Personalität, bald als lebendiges Einzelbild, bald auch hier schon als formelhaft starres Begriffsbild. So werden aber auch einzelne Farben und Formen schon zu Sinnbildern eines bestimmten Gefühls: die Welt der „Gesichte“ und „Zeichen“ im andern, seherischen Sinn legt sich über und neben die „optischen“ Gesichte und Zeichen und vermischt sich diesen. Ähnlich macht es ja auch der Traum, diese infantile Stufe des „Denkens in Bildern“, welche in den Träumen der Erwachsenen nur nachklingt (leicht kann ein Erwachsener, wenn er z. B. im Bette liegend über eine Sache nachdenkt, den Übergang ins Anschauliche erleben, indem sich ihm plötzlich an der Schwelle des Schlafes das Erkannte als Bildsymbol darstellt, während die Reflexion erlischt). Diese (visuellen und visionären) Zeichen und Gesichte sind es, auf denen des Kindes Bilderschrift gründet[6]).

Daß diese darum ihre eigenen Gesetze und Möglichkeiten, ihre Grenzen und Gnaden, ihren „Stil“ besitzt, ist oft beobachtet worden, freilich mit einseitigem Ergebnis. Wie beim Erwachsenen, so ist auch beim Kinde der „Stil“ nur Ausdruck eines gegebenen Grundverhältnisses des Menschen zur Welt. Vergleichen wir nun die dem Erwachsenen und die dem Kinde gegebenen Möglichkeiten des Formausdrucks, so ergibt sich keineswegs nur die größere Geschicklichkeit und der mehr entfaltete Reichtum bei dem ersteren, sondern vielmehr die Tatsache, daß dem Kinde von jenen Möglichkeiten grundsätzlich nicht alle offenstehen, weil es gewisse Verhaltungsweisen des Ichs zur Welt noch nicht kennt.

Diese Verhaltungsweisen drücken sich in der Kunst als diejenigen Auffassungen der Welt aus, die man im allgemeinen als den Realismus und Idealismus bezeichnet und die es charakteristischerweise nur im Abendlande gibt und gegeben hat. Sie bedeuten beide gleichsam Wiederherstellungsversuche der objektiven Natur durch das selbständig gewordene Individuum, das als solches unmittelbar am Natursein nicht mehr teilhat, nunmehr aber in seinem Fühlen, Denken und Wollen synthetisch auf die Natur sich zurückrichtet. Gerade wer die Natur von sich aus am genauesten nachbilden will, oder sie gar in ihrem objektiven Dasein zur Vollkommenheit bringen möchte, verhält sich am wenigsten eigentlich „naturgemäß[7])“. Wer dagegen, wie das Kind, nur mit den Naturrepräsentanten in seiner Seele, also mit einzelnen vielleicht ganz vagen Gesichtserinnerungen oder mit kollektiven Begriffsbildern arbeitet,

die, zu Papier gebracht, mit der äußeren Wirklichkeit wenig mehr zu tun haben, der gestaltet naiv, d.h. mit der Natur, als ein Glied der Natur, also ohne synthetisches Wollen und Vermögen. Aus diesem Grunde hat das kindliche Gestalten viel mehr mit dem gemeinsam, was wir bei den Erwachsenen die „impressionistische“ und „expressionistische“ Geisteshaltung und Kunstrichtung nennen. Diese beiden typischen Verhaltungsweisen arbeiten ja wie die Naiven nur mit visuellen Eindrücken (Gesichten) und Begriffsbildern (Zeichen), endlich auch mit Zeichen und Gesichten im Sinne des visionären Gefühlssymbols. Nur daß sich diese Kunstrichtungen, soweit sie (wie in der Gegenwart) selbst nicht mehr naiv sind, des subjektiven Anteils beim Zustandekommen auch der visuellen Erscheinungen bewußt sind („Wie ich es sehe“ ist ein bezeichnender Buchtitel Peter Altenbergs), — während bei naturverbundenen Menschen Zeichen und Gesichte nur als Objektreflexe genommen werden, richtiger: genommen werden würden, wenn sich der naive Mensch überhaupt seine bewußten Gedanken darüber machen könnte.

Die bildnerische Sprache des Kindes, soweit sie von Zeichen ausgeht und Zeichen bildet in beiderlei Sinn, ist oft geschildert und in ihrer psychogenetisch gesetzmäßigen Entwicklung beschrieben worden. Sie ist die durchschnittliche Ausdrucksweise des Kindes, und zwar gerade auch des künstlerisch unbegabten Kindes, das weniger in der rein optischen, als in der Ebene der Begriffsbilder wurzelt. Sie erhält sich darum auch bei dem Erwachsenen, der „nicht zeichnen kann“, aber seine abstrakten Begriffe zur Not noch wieder auf den Behelf der infantilen Anschauungsformeln zu verdichten vermag. Das durchschnittliche Kind zeichnet nicht, was es sieht, sondern was es weiß, genauer, was ihm von dem Gewußten wichtig, „gefühlsbetont“ ist. Wir wollen dieses Verhalten in Abwandlung eines bekannten Ausdrucks Verworns das „ideographische“ nennen. Das Kind hat seine fixen Begriffsbilder im Kopf; will es sie veranschaulichen, so kommt auf einer bestimmten Entwicklungsstufe ein Gebilde zustande, das etwa die summarische Hauptansicht des Gemeinten darstellt. Wir sahen, daß diese Gebilde, als Spielhilfen, zunächst nur für den Zeichner verständlich zu sein brauchen, und sie werden tatsächlich als Anlaß für die noch ganz im Innern verlaufende Vorstellung bei kleinen Kindern wie eine Geheim- und Kurzschrift wirken können. Je aufgeschlossener und entwickelter aber das Kind wird, um so erkennbarer und zusammengesetzter wird seine Bilderschrift. In Umrissen erscheint jetzt jedes Ding in seiner

formelhaften Hauptansicht flächenhaft nebeneinander, übereinander oder ineinander. Eine „Nase“ zeichnet sich im Profil, ein „Auge“ ist in der Vorderansicht vertreten, „Gesichter“ mit zwei Augen („denn, das weiß er, haben sie“, sagt Wilhelm Busch) können am Rande eine Nase im Profil bekommen, ein Fuß stellt sich in Seitenansicht dar, eine Brust selbstverständlich von vorn: alles zusammen bildet „einen Mann“. Eine Landschaft mit See, Weg und Feld wird im Begriffsbild natürlich in der am meisten charakteristischen Vogelperspektive bewahrt, also landkartenartig, während Berge sich gleichzeitig und auf demselben Blatt in der einprägsamen Vorderansicht profilieren und „Männer“ wie „Bäume“ sich an der ihnen in der „Landkarte“ logisch zukommenden Stelle in voller Front- oder Seitenansicht aufbauen. Grundriß und Aufriß müssen also vermischt werden, da eben manche Dinge als Begriffsbilder im Grundriß, manche im Aufriß vorgestellt zu werden pflegen; Außenansicht (etwa eines Hauses) muß unmittelbar neben Innenansicht vorkommen. Was aber überhaupt nicht in sinnlicher Formel vorgestellt werden kann, der Raum, das Hintereinander als solches, an sich ein leeres Abstraktum, kann auch kein „Zeichen“ von sich geben, ebensowenig wie Luft, Schatten, Rundheit, Körperlichkeit, für die es kein zusammenfassendes Begriffsbild gibt, kaum auch eine symbolische Personifikation, wohl aber — einen ganz bestimmten optischen Einzeleindruck, den das Gedächtnis bewahrt hat. Wo solche „Gesichte“ nicht durchdringen und sich einmischen, muß, was hintereinander ist, wenn es nicht planmäßig übereinander gegeben wird, ineinander zu stehen kommen, indem die vorderen Dinge uns wie durchsichtig erscheinen (was natürlich vom Kinde keineswegs „gemeint“ ist): Blumen schweben so über der Vase oder schimmern durch sie hindurch, ein Hut steht über dem Kopf oder läßt den Schädelumriß durchblicken, ein Rock läßt den Körper durchblicken usw. Man begreift, wie jedes „realistische“ Darstellen der Dinge vom Standpunkt des Zeichners und des gedachten Beschauers aus, also jede Art von einheitlicher Perspektive und Überschneidung, Verkürzung, Schattenschlag, Modellierung nach Licht- und Schattenseite vom Kinde unterlassen wird, nicht nur weil es so etwas nicht kennt, sondern weil es solches auch nicht will und braucht. Alles das wären Angelegenheiten des abgelösten und freien Menschen, der durch synthetische Anwendung seiner Geisteskräfte die Dinge wiederherstellen muß und will. Es wären Eigenschaften, welche die Dinge nicht von sich selber auszusagen haben, sondern die sie nur für einen Beschauer annehmen. —

Wir haben angedeutet, wie sich die formelhafte Ideographie des Kindes psychologisch aus seiner Bewußtseinslage erklärt. Damit soll aber die Mitwirkung rein äußerlicher, technischer Umstände nicht gering eingeschätzt werden. Natürlich geht bei der Niederschrift von der relativen Lebhaftigkeit und Sinnfälligkeit des inneren Begriffsbildes durch Ungeschick, Gewohnheit, Abschleifung und Bequemlichkeit, sowie durch den vom Werkzeug und Material ausgehenden Zwang noch mehr oder weniger verloren. Auch daß ein Kind Gefallen am Regelmäßigen, Geometrischen findet, weil es sich leicht vorstellt und darstellt, und weil es vielleicht gewisse, später noch zu behandelnde ornamentale Urgefühle, den Trieb zu Rhythmus und Reihung, in ihm erweckt, mag bei dem Zustandekommen der Schemata und ihrer aufreihenden dekorativen Anordnung mitsprechen. Nicht selten mag sich auch das reine Begriffsbild bei der Niederschrift zugunsten der geometrisch-ornamentalen Figur verändern: so treten Quadrate, Dreiecke, Ovale usw. an Stelle der Wiedergabe des echten Zeichens. Alle diese halb seelischen, halb leiblichen Umstände greifen jedoch ineinander und sind nicht einmal begrifflich voneinander zu trennen. Auch sie stehen auf alle Fälle in einer Art von „prästabilierter Harmonie".

Indessen irrt man, wenn man die Ausdrucksweise des Kindes als eine — von innen her betrachtet — reine Angelegenheit des konkreten Wissens und Denkens, als eine naiv-intellektuelle deutet. Ein spielend gestaltendes Kind will sich doch nicht nur erzählen, sich gegenwärtig machen, was es weiß, sondern was sich ihm von dem Gewußten als wichtig einprägte. Dies Behalten des Wichtigen ist wesentlich gefühlsmäßig bedingt, wenn auch keineswegs eigentlich im subjektivistischen Sinn. Wenn ein Kind sich einen Zustand oder ein Geschehen vergegenwärtigt, gibt es nur Zeichen für das Gefühlsbetonte, das, woran es Interesse besitzt, woran es also mit seinem eigenen Sein gefühlsmäßig beteiligt ist. Damit hängt zusammen einerseits das unwillkürliche Weglassen alles Unwichtigen (etwa von Innenlinien, Grund und Umgebung), was ein wesentliches Merkmal alles kindlichen Skizzierens ist, andrerseits die Wahl des Größenmaßstabes nach dem Grade der Wichtigkeit. Denn der naive Monismus des Kindes kann das, was wir geistige Bedeutung nennen, von körperlicher Ausdehnung nicht trennen. So wird eine Fahne unter Umständen größer als das ganze Schiff, der König größer als die Untertanen usf.

Auch diese gefühlsmäßigen Züge gehören zum durchschnittlichen Schema der Kinderzeichnung und sind als solche gelegentlich beobachtet worden. Man hat ja das Werden, die Entwicklung und schließlich die Überwindung des ganzen Schemas in seiner psychogenetischen Gesetzmäßigkeit untersucht, z. T. auf Grund von Statistiken aus großem Schulkindermaterial. Krötzsch sah — immer in lehrreichstem Zusammenhang mit dem gesamten Ausdruckswillen des Kindes, insbesondere der Sprache — vor allem auch die ersten Anfänge noch vor der Schrift- und Bedeutungsstufe sehr genau. Aus seinen Beobachtungen geht hervor, daß das früheste sinnlose Kritzeln eine spontane Muskeltätigkeit ist, aus innerem Körperrhythmus geboren, nicht nur, wie Wundt meint, aus Nachahmung der zeichnenden Handbewegung eines Lehrers, die lediglich den allerersten Anstoß geben mag. Die fertige ideographische Bilderschrift entsteht dann, wie Krötzsch zeigt, indem jenes erste selbsttätige Spielen (kritzelnde Armbewegung) durch Beobachtung seiner Rückstände (des Gekritzels) erst nachträglich als Zeichen ausgedeutet und dann später auch von vornherein als solches angelegt wird. Die fertig ausgebildete Zeichenbilderschrift ist vielfach untersucht worden. Levinstein z. B. unterschied nach dem Kritzelstadium die Periode des „Lokalzeichens“ (Strich- und Punktschema), dann die des formbildenden „Umrisses“ mit zunächst meist geometrischen Neigungen. Er stellte in Tabellen zusammen, auf welcher Stufe der oder jener Körperteil zuerst überhaupt vermerkt wird, wie also das gezeichnete Begriffsbild an Vollständigkeit wächst, oder wann z. B. die Kleidung vom Kinde beachtet wird, welche Gegenstände sonst bevorzugt oder vernachlässigt werden. Er lehrte die Entwicklung der Erzählungsweise erkennen, vom „Fragmentbild“ mit lauter unzusammenhängenden Einzelfiguren über das koordinierende „Erzählungsbild“, auf dem dieselbe Gestalt, wie in altertümlicher Malerei, mehrfach vorkommen kann, bis zum einheitlichen „Stimmungsbild“. Er fragte, wie sich aus der Flächenprojektion des Kindes in ihren verschiedenen Behelfsmitteln und Entwicklungsstufen Raumwiedergabe in unserm Sinn zu entwickeln vermag. Er beobachtete auch, daß Farbe zuerst dekorativ behandelt (das „gefühlssymbolische“ Moment der Farbe vernachlässigt er), dann als Lokalfarbe, endlich als wirkliche Erscheinungsfarbe gewählt wird. Seine Beobachtungen sind indessen in manchen Zügen von anderer Seite angefochten worden, und in der Tat widerlegt die Erfahrung an begabten Kindern bis zu einem gewissen Grade die wirklich durchgehende Gültigkeit seiner Thesen, die er bezeich-

nend genug in dem Satz zusammenfaßt: „Es läßt sich mit ziemlicher Genauigkeit voraussagen, wie ein Kind von Jahr zu Jahr seine Zeichnungen verändern wird.“ Systematischer noch sind die Untersuchungen Kerschensteiners. Dieser hervorragende Schulmann hat in seinem grundlegenden Werke an Tausenden von Schulkinderzeichnungen von Menschen, Tieren, Pflanzen, gewerblichen Erzeugnissen drei Entwicklungsstufen nachzuweisen versucht. Zuerst, was er das reine Schema nennt und was durchschnittlich in seinem Material bis zum elften Jahre vorliegt: am Anfang geben Linien und Punkte schematisch mehr oder weniger verbundene bloße Andeutungen für die vom Kinde gemeinten Begriffsbilder, dann erscheinen (zunächst am Rumpf) Umrisse in geometrisch-schematischer Form und mit größerer Differenzierung der Teile. Die typischen Begriffsbilder sind stärker verwirklicht und in größerer Anzahl vereinigt. Wichtig ist dann die zweite Stufe, welche das Schema gemischt mit Erscheinungs- und Formgemäßem aufweist, sowie die dritte, welche Beispiele einer rein erscheinungsgemäßen Darstellung zeigt. Es ist dabei aber schon jetzt zu bemerken, daß diese beiden Stufen auch in Kerschensteiners Material schon bei sechs- bis siebenjährigen Kindern vertreten, und daß auch sie aus der Gedächtnisvorstellung entstanden sind, nicht vor der Natur, daß sie auf alle Fälle, wie Versuche nachwiesen, vor dem Modell nicht anders ausgefallen wären. Die (vierte) Stufe der formgemäßen Darstellung freilich, soweit sie schon komplete Körperlichkeit und Räumlichkeit mit allen akademischen Darstellungsmitteln vorzutäuschen strebt und vor der Natur entstanden ist, hat als Realismus und Idealismus nichts Kindliches mehr an sich, selten übrigens auch etwas Künstlerisches; sie ist zudem, wie Kerschensteiner bezeichnend genug bemerkt, ohne Unterricht nicht zu erreichen. Was für uns wesentlich erscheint, ist dagegen jene eben erwähnte Tatsache, daß schon in kleinen Kindern nicht selten die Möglichkeit steckt, auch das Erscheinungsgemäße bildlich festzuhalten, und zwar immer nur aus dem Gedächtnis, sei es nun stückweise eingesprengt in eine „ideographische“ Darstellung oder schon ganz rein.

Wir haben hier den in Wirklichkeit unendlich stufenreichen Übergang zu dem andern gegenüberliegenden Extrem in den Möglichkeiten kindlichen Gestaltens, welches nicht wurzelt in dem Vermögen der Kinder zu „Zeichen“, Begriffsbildern, sondern in seinem außerordentlich optischen Gedächtnis, seiner Fähigkeit, Einzeleindrücke als „Gesichte“ zu bewahren

und mit der Unbekümmertheit einer keine Schwierigkeiten kennenden Naivität auch niederzuschreiben. Das Erscheinungsgemäße wollen wir, etwas weiter, als Kerschensteiner es faßt, verstehen als alles, was von einem gleichsam passiv, in gegebenem Abstand und begrenztem Zeitraum empfangenen, reflexartig nur in der Hauptsache wiedergegebenen optischen Eindruck stammt, was also nicht durch Studium aus der Nähe, Schilderung der Oberfläche und Rundheit, Untersuchung der wirklichen Daseinsbedingungen (Anatomie) bewußt mit nachahmender Absicht wiederhergestellt worden ist. Das Erscheinungsgemäße kann, obgleich es zumeist flächenhaft projiziert wirkt, doch auch zufällige Verkürzungseindrücke und Überschneidungen treu bewahren, ebenso Funktions- und Bewegungsanblick oft ganz verwickelter Art, aber immer nur wie zufällig, kaum jemals systematisch; kurz der naive Impressionist im Kinde tritt uns entgegen, ein Impressionist des Gedächtnisses, gelegentlich auch der Vision, des Traumgesichts, nicht der direkten Beobachtung. Wir haben ja schon des merkwürdigen „Augengedächtnisses" bei unseren Kleinen gedacht. Ein Sully macht darauf aufmerksam, wie ein Kind ganz kleine undeutliche Bildchen und Bildteile „richtig erkennt" und wie es nicht selten Proben einer ganz „feinen erschöpfenden Untersuchung" durch das Auge liefert. In der Tat! man beobachte nur, wie echt „impressionistisch", objektiv, gleichsam „neutral", ohne verstandesmäßige Auswahl ein kleines Kind sieht. Es „übersieht" nichts, es greift nach Schatten, Reflexen, Spiegelungen ebenso wie nach winzigsten Stäubchen; es sieht „flächig", hat keinen Sinn für Rundheit und Abstand. Es ist ein naiver Impressionist auch darin, daß es ebensowenig wie das mit „Zeichen" arbeitende Kind auf Abkürzung, Abschleifung, unwillkürliches Weglassen, ja auch Übertreiben und Phantasieren in Form und Farbe verzichtet, — ja gelegentlich auch wieder in sein Gegenteil verfällt (man beachte etwa die immer schematische Darstellung von Sonne und Mond mit ihren „Strahlen"). Ebenso verzichtet es auch auf jede methodische Vertiefung und Berichtigung seiner Erinnerungseindrücke, etwa durch einheitlich angewandte Perspektive, korrekte Schattengebung usw. Überhaupt bleibt der kindliche Impressionist ganz unfolgerichtig, unwissenschaftlich und unwillkürlich, er verläßt sich eben auf sein mehr oder weniger vages Innenbild, auf seinen zeichnerischen Instinkt und auf die Natur der Mittel, die er anwendet. Am meisten wird diese Haltung des Kindes gefördert, wenn seinem außerordentlichen visuellen Gedächtnis bestimmte zufällige Gelegenheiten häufig ent-

gegenkommen: so wenn das Kind oft dieselben Eindrücke hat, die sich nicht wissensmäßig in einzelne Begriffsbilder einordnen lassen, sondern in ihrer mächtigen Gefühlsbetontheit sich dem Augengedächtnis unauslöschlich einprägen. So z. B. Eindrücke von Bewegung und Ganzheit, marschierende Soldaten, Fastnachtszüge und Prozessionen, bewegte Kasperles, Häusermeer, Gebirge, und (wenn auch zumeist die ideographische Projektion hie und da durchbricht) oft auch Raumeindrücke, in denen Richtung und Größe der Dinge, Luftperspektive, Farbfleckwirkung, Überschneidung, Verkürzung in allgemeinen Zügen zufällig ziemlich „richtig" herauskommen. Natürlich hilft hier das gehorsam verwendete Malmaterial, etwa Wasserfarbe oder Kreide, nicht wenig mit.

Einige unserer Abbildungen beweisen, daß schon bei kleinsten Kindern das einzelne unverarbeitete Erscheinungsbild, wie es des Kindes Erinnerung bewahrt, sich trotz aller Darstellungsschwierigkeiten gegenüber dem schematischen Zeichen durchzusetzen vermag. Freilich: je stärker die „Gesichte" im kindlichen Darstellen überwiegen, um so ungewöhnlicher ist die zeichnerische Begabung des betreffenden Kindes. Ideographisch — sahen wir — kann jedes Kind zeichnen, wenn auch nicht nur das unbegabte. Optisch (visuell) bezeugt sich nur das Geschöpf, in dem der Genius wirkt, welcher in ihm außer den Gedächtniskräften auch die genügende Geschicklichkeit des Darstellens weckt. Freilich erst das vom Genius begnadete Kind mit seinem ganzen Reichtum der Zeichen und Gesichte ist das ganze, vollständige Kind, so wie der Künstler erst der wahre volle Mensch ist. Ihm allein erschließt sich auch neben der vergegenwärtigenden Aufgabe seines spielenden Bildens schon eine Ahnung von dessen künstlerischem Sinn, seinem Sinn als Schmuck und als Gebärde, dem wir im nächsten Kapitel nachgehen.

Schmuck und Gebärde.

Das Gestalten des Kindes aus dem „Zeichen“ und aus dem „Gesicht“ sowie aus allen seelischen Übergangsgebilden, die zwischen Gesicht und Zeichen liegen, bietet ein psychologisches Problem, kein Problem der Ästhetik. Mit der Feststellung, daß ein Kind eine rein schematische Bilderschrift entwickelt und alle deren gesetzmäßige Eigenschaften auseinander folgen läßt, ist eine künstlerisch abfällige Beurteilung keineswegs gegeben. Auch Kinder, welche aus ihrem optischen Gedächtnis arbeiten, ja gerade diejenigen, die dabei zu einer formgemäß durchgearbeiteten Natur- und Modelldarstellung fortschreiten, bringen keineswegs immer Dinge von künstlerischem Reiz hervor. Die größere oder geringere Annäherung an die Naturwahrheit im Sinne unserer heutigen Normalvorstellung seit der Renaissance ist nur sehr bedingt ein Merkmal größeren oder geringeren künstlerischen Wertes. Bisher waren es meist nur Zeichenlehrer, die sich eingehender mit der Entwicklung und dem Wesen der freien Kinderzeichnung beschäftigt haben (von einigen Prähistorikern und Kulturforschern abgesehen); es liegt in der Erziehung unserer Lehrer, daß diese den Maßstab der Beurteilung zuletzt doch immer nur aus dem korrekten Ideal einer fertigen akademischen Ausbildung abzuleiten vermochten. Wir behaupten aber, daß die Zeichnung eines talentierten vierzehnjährigen Musterschülers, der einen Körper nach der Natur oder aus dem Gedächtnis mit vollem Verständnis der Verhältnisse und Verbindungen, der Einzelformen wie der Gesamtform sauber und richtig wiederzugeben vermag, nicht selten vor gewissen „ungeschickten“ Zeichen und Gesichten eines Sechsjährigen nichts voraus zu haben braucht, ja ihm unterlegen sein kann. Eben auf dies, was wir nur widerwillig die „künstlerische Wirkung“ kindlichen Bildens nennen (ein Kind ist niemals „Künstler“), kommt es uns aber in diesem Buche an. Nicht die

Herausarbeitung der wie auch immer bedingten Darstellungsgrenzen, sowie die psychogenetische Frage ihrer Entwicklung liegt im Mittelpunkt unserer Aufgabe. So wenig wie die Untersuchung des Stils als solchen in der Kunstgeschichte schon die Frage des künstlerischen Wertes nach Formvollendung, Ausdruckskraft, Schönheit und Wahrheit berührt — auch qualitätlose Dinge entstehen innerhalb eines Stils, und es besagt z. B. nichts über den Wert einer Vase, ob sie etwa geometrisch sei oder korinthisch —, so wenig wie die Erkenntnis der Stilentwicklung vom Gebundenen zum Klassischen und Barocken irgend etwas über den absoluten Wert der in einem dieser Abschnitte hervorgebrachten Kunstwerke ausmacht, so wenig erfassen wir auch den Kern der menschlich-künstlerischen Wirkung von Beispielen spielender Gestaltung, wenn wir vom Standpunkt einer bestimmten darstellerischen Entwicklungsstufe her ihre technischen und seelischen Hemmungen nachweisen, ihr Nichtwollen und Nichtkönnen. Die größte Masse der von Kindern in diesem Rahmen hervorgebrachten Gebilde ist psychologisch und geistesgeschichtlich um so bemerkenswerter, je durchschnittlicher sie ist; für das künstlerisch empfindsame Auge haben solche Dinge selten etwas Beleidigendes, aber auch nichts, was besonders fesseln könnte. Vielmehr: zuerst, was das begnadete, in seiner schöpferischen Naivität gesteigerte Kind aus diesen ihm vom Alter gesetzten Grenzen und innerhalb derselben an eigentümlichem Ausdruck zu geben vermag, ist von uns zu erwägen und nachzuprüfen. Ein solches Kind wird aber fast immer über sein Alter hinaus die formalen Schemata abwandeln oder sie, wie viele unserer Bildbeispiele zeigen, durchbrechen und überspringen — ohne daß es dabei im übrigen doch die besondere Natur des kindlichen Verhältnisses zur Welt ganz verleugnete. Das Schema und seine typische Mischung mit optischen Einzeltatsachen kann unter der Hand des schöpferischen Kindes nach seiner ganzen seelisch-leiblichen Eigenart ein unwiederholbar charaktervolles Leben gewinnen. Es ist das besondere individual-rhythmische Leben, welches jede von der Hand des begnadeten Kindes hervorgebrachte Form und Farbe durchpulst, sie unwillkürlich zur ausdrucksvollen Gebärde der besonderen Erlebnisweise des Zeichners macht und so fixiert.

Am augenfälligsten prägt sich diese Erlebnisweise aus, soweit sie von allgemeineren Stammeseigenschaften des Kindes bedingt ist. Dies ist schon bei Durchschnittsleistungen der Fall,

wobei keineswegs bloß die Auswahl der Gegenstände spricht, sondern eben vor allem die unwillkürliche Behandlung der formalen Mittel. Die Sammlung des Leipziger Universalhistorischen Instituts mit ihren Tausenden von Schulkinderzeichnungen aller Kultur- und vieler Kolonialvölker des Erdkreises, die meist dasselbe Thema („Hans guck in die Luft") behandeln, ist — so wenig künstlerische Einzelbegabung bei diesem schematisierenden Versuch Lamprechts sich zeigen konnte — in dieser Hinsicht lehrreich genug. Unvergleichlich, wie z. B. ein dreijähriger Knabe in der ganzen Haltung der Linien, in der Körperform und „Hochnäsigkeit" der Lebensretter mit ihren gelassen zugreifenden Riesenhänden sich als Engländer zu erkennen gibt! Andere freie Zusammenstellungen verschiedener zeichnerischer Aufgaben, wie sie in Mannheim 1921 unter Bevorzugung außergewöhnlich begabter Kinder geboten wurden, gaben erst recht Gelegenheit, etwa in der verschiedenen Farbenwahl österreichischer, norddeutscher und bayerischer Kinder dieselben elementaren Unterschiede nachzuweisen, die auch den erwachsenen Künstler dieser Gegenden kennzeichnen. Bei den Wiener Kindern fand man fast morgenländisch schwüle Farbmuster, bei Kindern aus Hamburg und Schleswig-Holstein tiefe dumpfglühende Farben wie aus Bildern von Nolde, Darmstädter Kinder traten mit heller, lebhafter Spielzeugbuntheit auf, Berliner Schulknaben mit ausgesprochener Neigung zum Farblosen oder doch Tonigen und Gedämpften. Man kann auch in unseren Bildbeigaben die auffallende dekorative Geschicklichkeit und Frühreife österreichischer Kinder ebenso als einen durchgehenden Zug feststellen, wie die nüchtern konstatierende Art der Berliner.

Über solche Stammesmerkmale und Kollektiveigenschaften hinaus wächst aber Zeichnung und Farbgebung der Begabteren zu durchaus persönlicher Handschrift. Das urwüchsige Empfinden, mit dem das erregbare Kind seine Vorstellungsbilder begleitet, setzt sich unmittelbar in die Gestaltung um, es erfüllt Form und Farbe und gibt ihr persönlichen Charakter, Notwendigkeit und Wahrhaftigkeit, ganz unabhängig davon, ob sie der „Natur" nahekommen oder nicht. Was ein Durchschnittskind mit ziemlich denselben Mitteln zusammenstoppeln würde, erhebt sich durch oft nur leise Abwandlungen und Besonderheiten der Striche und Farben über eine nur aufreihende matte Zeichenschrift zur anpassungsfähigen ausdrucksgemäßen Sprache eines besonderen Gefühlserlebnisses. Über das bloße Bedeutungszeichen wächst so das gefühlssymbolische Element

zu einer Überlegenheit, von der das einfache größenmäßige „Übertreiben des Wichtigen“, das wir gerade bei Durchschnittskindern fanden, noch weit entfernt ist.

Es versteht sich, daß dies gebärdenhafte Beleben der an sich bloß sachbezeichnenden Formen und Farben bei dem „impressionistischen“ Typus des Kindes vielleicht noch freier sich auswirkt. Ein solches malt erst recht eine stürmische Landschaft „wild“, d. h. mit wilder „stürmischer“ Handbewegung, so wie sein erlebendes Temperament sie führt. Wie es überhaupt alle Formen gern als menschliche „Gesichter“ und „Gesten“ aufzufassen liebt, so ist ihm auch das Hervorbringen von Linien zuerst eine sich fixierende Gebärdensprache, dann erst ein Aufruf der gemeinten Zeichen und Gesichte selbst. Und wie ein Kind mit Vorliebe, seinen Kopf in die Bettkissen wühlend, im geschlossenen Auge jene auch von Goethe beschriebenen „subjektiven“ Farben hervorruft und an ihrem symphonischen Wogen wie an Tonfluten sich in Gefühlen berauscht, wie es „farbenhörend“ an der Farbe etwas erlebt, was nichts mit ihrer sinnlichen Außenseite zu tun hat, wie ihm oft schließlich alle möglichen Empfindungen von Farbenerscheinung begleitet werden, so ist ihm auch produktiv das Erzeugen von Farben oft unwillkürlich von sinnlich-sittlicher Symbolik mitbestimmt.

Freilich: mindestens unser trennendes und ordnendes Denken muß von dieser gebärdenartigen Bedeutung von Linie und Farbe eine andere, dem Kinde nicht minder wichtige und gleichsam angeborene unterscheiden: die schmückende!

Auf jeder Stufe aller sichtbaren Kunst haben die Elemente von Linie, Fläche, Farbe, Körper und Raum eine Funktion als Gebärde, Gefühlsausdruck des Hervorbringenden und eine Funktion als Maß und Schmuck. Die Geste eines Schauspielers muß ausdruckswahr sein, aber sie darf doch nie das schöne Maß verlieren. Die Gebärde ruft ins Leben hinaus, das Maß formt sie wieder in die Kunst zurück, bewahrt sie vor der Verwechslung mit dem wirklichen Leben. So müssen Farbe und Form etwas Wesentliches ausdrücken, aber doch durch Schönheit, schmückendes Maß so zur Harmonie verbunden sein, daß der bloße Schein des Kunstwerks bewahrt bleibt. Das Schöne, indem es die überpersönlichen Lustgefühle wachruft, bändigt den Ausdruck der mehr persönlich gefärbten Leidenschaften und Affekte. Im einfachsten Beispiel beweist dies schon die spielende Kunst des Kindes. Nur tut man gut, hier das anspruchsvolle Wort „Schönheit“ zu vermeiden, weil es zumeist nur auf Werke der realistischen und idealistischen Stufe

anwendbar ist. Bezeichnungen wie das „Schmückende“, das „Dekorative“ sind der flächenhaften Ordnung und Gliederung von Farbe und Form auf Kinderzeichnungen weit angemessener. Das Dekorative schafft eine schönheitsvolle Flächenordnung, in der nicht nur die ausdrucksvolle Vortragsgebärde der Darstellungsmittel besänftigt, sondern auch deren entgegengesetzte Bedeutungen als Zeichen und Gesicht, Schrift und Bild, Bericht und Anschauung, Expression und Impression gegeneinander ausgespielt und miteinander verbunden werden.

Besitzt nun das Kind auch solches Empfinden für schönheitsvolle, schmückende, dekorative Bändigung und Ordnung? Sind solche kosmisch-unpersönlichen Lustgefühle, wie sie das einfache Dasein von „schönen“ Farben und Formen und ihre Harmonie erregt, auch in ihm schon zu erwecken? In den Elementen und als Instinkt ganz unbedingt, wenn auch dieser Instinkt nicht so früh sich durchsetzt, wie die Absicht zu sachbezeichnender Form. Es ist experimentell nachgewiesen worden, daß ein Ursinn für Symmetrie, Parallelismus, Reihung und Rhythmus im reiferen Kinde wirksam ist, auch wissen wir, daß ein ganz ausgesprochener Instinkt für die Farbe, aber nur für die reine, ungebrochene, bunte Farbe in dem Schmuckwert ihrer elementaren Zusammenstellungen (also nicht realistisch als „Ton“, Helldunkel usw.) dem Kinde schon etwa vom dritten Lebensjahre an gegeben ist. Daß sich dieser Sinn auch losgelöst von der Anwendung auf bildhaft Gemeintes zu äußern vermag, daß im begabten Kinde eine Fähigkeit zu schmückenden Formen, ein Trieb zu deren sachgemäßer, zweckentsprechender Anwendung steckt, der sich spielend zu äußern vermag, ist systematisch untersucht und an Beispielen pflanzlichen und geometrischen Flächenschmucks belegt worden, von denen freilich viele allzu stark von schlechten Vorbildern beeinflußt sind. Vielerlei Arbeiten, wie sie z. B. mit Buntpapier, Ausschneiden und Kleben in Kindergärten und Schulen hergestellt werden, zeigen gleichfalls den gesunden Schmucksinn der Zöglinge. Urwüchsiger aber und ergiebiger als die Versuche städtischer Schulkinder sind gewisse Leistungen von Bauernkindern auf diesem Felde. Neben schönen Beispielen aus Schweden liegt uns z. B. der Fall einer tschechoslowakischen Keramikfabrik vor, die mit Erfolg auf den Gedanken gekommen ist, Kinder eines Dörfchens zur Bemalung von Gefäßen heranzuziehen, weil den erwachsenen Bauern, deren Vorfahren das Bemalen der Scherben seit Generationen betrieben hatten, die alte sichere Überlieferung verlorengegangen war! Nur bei den Un-

mündigen lebte noch die alte Volks- und Bauernweise in ihrer rassigen Keckheit und unfehlbaren Geschmacksicherheit fort. Deutlicher noch als bei den Stadtkindern zeigt sich hier, wie das Hauptgesetz aller dekorativen Kunst, nämlich daß Schmuck an einen Zweck gebunden ist, im Kinde noch als ein Naturinstinkt wirkt. Freilich, nur diese ihre Unbewußtheit, ihre noch ungebrochene Naturverbundenheit leitet die Kinder so wohl, und schon die persönliche Einsicht in die Schwierigkeiten lähmt den unpersönlichen Genius. Auch würde, was ein Kind schöpferisch ganz sicher handhabt, durchaus versagen bei der Anwendung im Urteil. Fast alle Kinder sind kritiklos gegenüber der Kunst, ohne Unterscheidungsvermögen, wie man gar nicht erst experimentell nachzuweisen brauchte, und mit Recht warnte Lichtwark davor, diese Kritik künstlich wecken zu wollen.

Die Begabung des Schmückens und Verzierens bei mehr gewerblichen Arbeiten ist dieselbe, welche bewirkt, daß ein begabtes Kind auch bei der Niederschrift seiner Zeichen und Gesichte dekorativ zu Werke geht — man denke an die ausgesprochene Silhouettenbegabung mancher —, daß es beim Malen so merkwürdig gut mit dem Raume auskommt, obgleich es ganz „zufällig" in einer Ecke anfängt, daß es so treffsicher seine Flecken und Flächen verteilt und abwägt, daß es, kurz gesagt, aus der angeblichen „Not" seiner Mitteilungsform bisweilen so wunderbar eine Tugend zu machen versteht. Sehr wesentlich ist bei dieser Unfehlbarkeit wieder die Art, mit der sich das Kind seiner Werkzeuge und Stoffe bedient: seiner Pinsel, Wasserfarben, Kreiden, Buntstifte und Bleifedern, ebenso wie der Kartons in ihren verschiedenen Farben, nicht zuletzt auch der Schere, schwarzen Papiers für Schattenrisse, bunter Klebpapiere zum Ausschneiden und Aufkleben usw.

Wir umkreisen wieder jenes im Grunde so einfache Geheimnis der vorherbestimmten Harmonie von Seele und Material im naiven Schaffen. Die aneinanderreihende, übereinanderstaffelnde Verbindung von Schematischem und Optischem sahen wir den Gegebenheiten der Papierfläche entsprechen, die lesbar und übersichtlich bedeckt werden soll: das Symbolische geht auch hier wie in aller ursprünglichen Kunst seinen vorherbestimmten Bund mit dem Dekorativen ein. Es ergibt sich also, daß das Material mit seinem Eigenwillen dem Kinde darum besonders entgegenkommt, weil dies auch seelisch mit seinen Zeichen und Gesichten nach der Fläche, nach dem Gesetz des Teppichs und der Arabeske hinstrebt. Der Kampf,

in dem sich Ausdruck und Dekoration, Gesicht und Zeichen im gestaltenden Spiel der Kinder begegnen, der Punkt, in dem sie sich versöhnen, wird zuletzt von dem unpersönlichen Willen der Werkstoffe entschieden, von der „Natur“. Nicht das Ich des Kindes ist der Künstler, sondern das objektive Bildungsgeschehen in seiner Seele und Hand. Innen und außen die N a t u r wirkt spielend an seiner statt, der Genius.

Erfindung und Gesinnung.

Zwischen dem, was eine ältere Kunstlehre „Form" und was sie „Inhalt" (Ideen, Gegenstand) nannte, steht vermittelnd als ausstrahlende Einheit jene Urtatsache, in der das künstlerische Schaffen urständet und die es gegen die wesentlich im Denken gründende Sphäre des wissenschaftlichen Verhaltens abgrenzt: das Gefühlserlebnis. Dieses im Künstler durch seine individuell ausgezeichnete Berührung mit der Welt angeregte und kraft seines inneren Reichtums zu einzigartiger Färbung erwachsene Gefühl sucht sich einerseits als Darstellungsvorwand, Formgelegenheit den angemessenen Gegenstand (etwa den religiösen, den bürgerlich genrehaften, den geschichtlichen) und verkörpert sich andrerseits unmittelbar in den Urbestandteilen der künstlerischen Erscheinung, es wird gebärdenhaft ausgedrückt in Linie, Fläche, Farbe, Körper und Raum. Deute ich formalkritisch die Mittel dieser Gebärdensprache und ihre Grenzen, so erfasse ich ein dem Künstler auf Grund seiner Daseinsbedingungen zugemessenes Verhältnis zur Welt, wie es eben in jener Urtatsache des Gefühls unmittelbar zum Ausdruck gekommen war. Beschäftige ich mich mit dem Inhalt, dem Gegenstand und seiner „Auffassung", so berühre ich auf einer anderen Ebene nur denselben Grundsachverhalt. Beide Wege der Kunstbetrachtung, der moderne formalstilistische, wie der „veraltete" der Inhaltserklärung führen in den Kern der künstlerischen Persönlichkeit, beide sind freilich nicht immer gleich fruchtbar, da es manche Gefühlserlebnisse gibt, die nur ein sehr unbestimmtes, für die begriffliche Erfassung unzugängliches Gegenstands-Korrelat haben (Stilleben, Aktbilder) oder auch gar keines (man denke an Kandinskys abstrakte Malerei). Andere freilich wieder gehen ganz in gegenständliche Charakteristik ein, so daß auch ein farb- und formunempfindlicher Mensch z. B. durch Betrachtung von Mienenspiel und Ge-

bärden auf Rembrandts Bibelbildern das Erlebnis „Rembrandt“ gewinnen kann. — Bei dem kunstähnlichen Bilden des Kindes ist die Inhaltsbetrachtung im allgemeinen besonders lohnend. Persönlich geht das Kind ja selbst zumeist vom Gegenständlichen aus, die „Form“ gestaltet es nicht bewußt. Dieser Gegenstand, dies Geschehen hatten sein Interesse erregt, waren für ihn gefühlsbetont; sie waren in sein waches „Träumen“ eingegangen. Oder sie waren, als Phantasiegebilde, von dieser Traumkraft selber erzeugt. Das Kind wollte nun „spielen“, was es träumte. Die spielende Gestaltung gab dann dem inneren, in Bildern verlaufenden Träumen äußere Gestalt. Die „Erzählungszeichnung“ entstand, wie sie heute schon vielfach in Schulen angeregt wird und oft deutlichere Vorstellungen schafft, als das Erzählen in Worten. Wenn wir nun jetzt fragen, was so in Bildern dargestellt und erzählt wird, müßten wir zuletzt denselben Einblick in das kindliche Bewußtsein gewinnen, als indem wir untersuchten, wie sich ihm solche gefühlsbetonten Inhalte formal zu verwirklichen pflegen.

Ein ganzes Panorama der Welt, gesehen und gewertet durch das Temperament des Kindes, eine lückenlose Reihe der Bedeutungsgehalte in den kindlichen Zeichen und Gesichten könnte man aus den Versuchen unserer Kinder mit Stift und Farbe, Schere und Papier zusammenstellen. Sie würden festhalten, was dem Kinde nach Maßgabe des Geschlechts, der Altersstufe, Stammesart, der Gesellschaftsschicht das eigentlich Wichtige ist von allen Eindrücken, die ihm das Leben im allgemeinen bietet. Sie würden enthüllen, welche Gestaltenfülle die Einbildungskraft solchen äußeren Erfahrungen gegenüberstellt. Gerade das begabte Kind könnte mit seinen Versuchen das Maß abgeben, denn es weicht zumeist nicht von der Norm ab, sondern spricht nur deutlicher und vollkommener aus, was der Durchschnitt vag empfindet. Die Mannheimer Ausstellung 1921 gab mit ihrem Versuch einer Zusammenstellung nach Gegenständen Gelegenheit zu mannigfachen Einblicken in den kindlichen Charakter und in des Kindes typisches Verhältnis zur gegebenen Erfahrung. An den Wänden fand man ein ganzes Bilderbuch seiner Welt, der wirklichen und der eingebildeten. Kinderleben in Stube, Haus und Straße, bei Spiel und Sport, Erregungen des Jahrmarkts, Scherz und Ernst der Schule, Eindrücke und Erinnerungen von Großstadt und Gebirge, Erlebnisse und Phantasien von allen christlichen Festen, Vorstellungen aus Märchen, Sagen, biblischer Geschichte, Krieg und Abenteuer — alles zusammengestellt von Kindern beiderlei Geschlechts, verschiedenster

Erziehung, Stammesart und Altersstufe, abweichender Begabung, vergegenwärtigt hier in sprödester Zeichensprache, dort in erstaunlicher Freiheit und Wahrheit der „Gesichte“ und doch immer nur als selbstgenügsames Kinderspiel. Was am auffälligsten hervortrat, war, wenn man außer der Gegenstandswahl auch ihre gegenständlich schildernde „Auffassung“ beachtete (die vom Formalstilistischen, Handschriftlichen wohl zu trennen ist), auch hier wieder der Unterschied der Stammescharaktere. Den europäischen Kindern mit ihrer meist so praktisch nüchternen Auffassung von der Rettung des „Hans guck in die Luft“ stand so etwa der dreizehnjährige Inderknabe gegenüber, der mit seinen Mitteln aus der Rettung eine religiöse Legende machte. Dann waren es die verschiedenen Altersstufen, welche mit ihren Lieblingsgegenständen, Auffassungen und Betonungen sich deutlich genug offenbarten. Das Kindergartenalter freilich macht nur gelegentlich einiges sichtbar von der metaphysischen Empfindsamkeit, deren gerade diese Zeit fähig ist. Im allgemeinen wird vieles, was eigentlich in dieser Altersstufe Urerlebnis ist, erst später zu gestalten versucht: so die zusammenhängenden Auftritte des Märchens. Die erzählende Darstellung liegt auch dem begabten kleinen Kinde fern, und es beschränkt sich auf das Festlegen einzelner typischer Gestalten (Geister, Hampelmänner, Osterhase, Weihnachtsmann, Prinzessin, Puppen usw.), Gestalten, die für sich bestehen oder doch keine sichtbare Handlung ergeben (von „Fragmentbildern“ spricht hier Levinstein). Eine große Erscheinung der kindlichen Einbildungskraft tritt aber auch darin schon hervor: obgleich das gewöhnliche Leben ihm noch fremd und wunderbar genug ist und darum auch vielfältig von ihm verarbeitet wird, besteht von Anfang an für das geistig angeregte Kind eine ausgeprägte Vorliebe für eine unsichtbare, übersinnliche Welt. Nach psychogenetischer Wahlverwandtschaft wird die mythische Welt der Engel und Teufel, Geister und Gespenster beschworen, die auf das Kind eine bannende Macht ausüben, die es sich selber immer wieder zeichnet und ausschneidet. Manche davon werden zu Lieblingsgestalten, zu denen das Kind ein fast unheimlich nahes Verhältnis gewinnt (den unsichtbaren Spielkameraden vergleichbar, mit denen das verträumte Kind oft lange Zeit umzugehen vorgibt), andere sind, vor denen es nicht selten eines Tages selber erschrickt, ja, die es zu vernichten wünscht. Manche sind von einer rührenden frommen Schönheit, so die Reiche von „Engeln“ oder „Feen“, in die sich z. B. manche kleine Mädchen so unglaublich innig hineindenken, wie kein Erwachsener es kann.

Viele sind grotesk, halb komisch, halb schaurig. Eben weil es zum Wesen des Komischen gehört, daß unvermutet eine Form des Seins oder Geschehens erscheint, die dem normalerweise zu Erwartenden widerspricht, erkannten wir auch den tiefwurzelnden Drang nach dem Lächerlichen, welcher sich in diesem Alter oft mit dem Langen und Bangen vor dem Gruseligen mischt, nur als eine Form des Begehrens nach dem Außerordentlichen — das sich zugleich als dessen Unschädlichmachung darstellt. Auf alle Fälle ist dieser Drang ein Korrelat des Romantisierungswillens, den er in seinen allzu ernsten Folgen für das „Träumen" ein wenig ironisiert, dem er das Gegengewicht hält. Der Kasperle und Nußknacker tritt so als Lieblingsthema einer schnurrig-schaurigen Kindermagie schon bei manchen begabten Vier- bis Sechsjährigen neben das „Gespenst". Eine sonderbare chimärisch-komische Welt bildet sich so bisweilen — wohl unter dem Eindruck alter Jahrmarktüberlieferungen mit ihrem Kasperle- und Marionettenwesen, ihrem drastischen Moritatengeschmack. Mit fast geheimnisvoller Anpassungskraft zieht das träumende Kind allerlei, im innersten wahlverwandte, scheinbar ganz fernliegende Sinnbilder und mythische Gestalten, etwa zu Tod und Teufel auch noch Greif, Sphinx, Tierkopfgottheit, allerlei nordischen und morgenländischen Spuk und Zauber, an sich und vermischt sie der vertrauten Nußknackerwelt. Uraltes Volksgut bricht so in seinen Träumen wieder zum Leben auf. Diese ihm wahlverwandte, aus Vorzeiten nachklingende komischromantische Welt, die eigentlich längst nicht mehr da ist, sucht es nun auch in seinem bildenden Tun zu beschwören. Dabei bleibt es doch immer Kind, und nicht selten muß sich die behauptete Welt eine Verkleinerung, Anpassung an den engen Horizont gefallen lassen; allzu unverständliche, allzu pathetische und grausige Züge werden ihr genommen oder sie erhalten den erlösenden Stich ins Komische. Es ist sehr merkwürdig, wie z. B. manche Sage in der illustrierenden Wiedergabe des Kindes unwillkürlich in die harmlosere Form des Märchens zurückübersetzt wird. So wandelt sich etwa der Schwanenritter Lohengrin zum Männlein mit Muschel und Ente.

Die groteske Erscheinung, die ein Kind auch bei Wiedergabe der Wirklichkeit, z. B. von Vater, Mutter und Anverwandten, von anderen Menschen und Tieren zustande bringt, ist es selbst geneigt, nachträglich als Karikatur zu belachen. Aber im ganzen überwiegt doch auch gegenüber dem alltäglichen Leben und der erfahrbaren Umgebung der Trieb zur Romantik den zum Komischen. So nimmt das Kind in der es umgebenden Menschenwelt alle Abzeichen

äußerer Ehre überaus ernst und wichtig. Es liebt den Glanz der Uniformen, es ist ein unbedingter Anhänger von Kronen, metallenen Knöpfen, mögen sie nun bei Generalen auftreten oder bei Straßenbahnschaffnern, von Orden, Fahnen und Schwertern. Es wäre widersinnig, einem Kinde bürgerlich-demokratische Ideen beibringen zu wollen. Darum spielen in allen Kinderzeichnungen jene Attribute eine ungeheure Rolle, sie erhalten nach dem von uns erwähnten Gesetz, entsprechend ihrer Wichtigkeit für das Gemüt des Kindes, auch räumlich ein Maß zugewiesen, das den Größenverhältnissen der Wirklichkeit lächerlich widerspricht. Romantisierung, die zugleich einen Stich ins Erleichternd-Komische nicht ausschließt, ist es auch im Grunde, wenn ein Kind den Rauch des Schornsteins oder die Pfeife im Munde des Mannes größer bildet als den Schornstein oder des Mannes ganze Gestalt, ist doch Rauch ein Geheimnisvolles, ist doch die Pfeife mit ihrem Dampf ein Abzeichen des Erwachsenen mit allen seinen unausdenklichen Kräften und Freiheiten, Sinnbild der Größe und Männlichkeit. Mehr komisch als heroisch freilich ist die „lange Nase". Romantisierung lehrt das Kind in seinen landschaftlichen Versuchen gern das Gebirge bevorzugen, dessen Struktur und Erhabenheit es oft so merkwürdig richtig trifft, sie flößt ihm auch die Vorliebe für die Gestirne ein, insbesondere die Sonne, deren Angabe ein Kind nie vergißt, obschon es sie selten wirklich sieht. Beides, Berg und Sonne, bleibt, obschon täglich vor Augen, ebenso geheimnisvoll bedeutsam wie Fahne und Orden, Pfeife und Rauch. So gibt uns gerade ein nicht geringer Teil der kindlichen Zeichenfehler und Übertreibungen ein Bild davon, welche Wesenszüge der Wirklichkeit dem Kinde sinnbildlich sind für das Außerordentliche.

Bei den zuletzt genannten Zügen sind wir schon weit über das „Kindergartenalter" hinausgelangt, müssen wir auch an die schon entwickeltere Kinderzeichnung denken, die einen bedeutsamen Eindruck aus dem Lebenskreis des Kindes oder irgendeinen vorgestellten Gegenstand und Vorgang vergegenwärtigen soll. Es ist klar, daß auch die Wahl des Stoffs als solche wieder dem Romantisierungsbedürfnis entstammt, d. h. in diesem Falle dem Beschwören solcher Vorgänge und Geschehnisse, welche irgendwie der vom Kinde wiederholten Menschheitsstufe entsprechen. Das Mädchen bleibt dabei freilich immer noch in der Weltvertraulichkeit des Kinder- und Hausmärchens, wenn es nicht eigentlich den kindlichen Lebenskreis selbst, Schule und Haus, in „artiger" Weise verklärt, lustig und leicht macht. Der Knabe sucht sich in

Sage und Geschichte, Krieg und Abenteuer, die dem Jäger- und Fischerzeitalter und dann der heroischen Periode entsprechenden Vorwürfe. Immer aber ist es das religiöse Element, später freilich mehr die biblische Geschichte als die einzelne Gestalt des Glaubens, was das Kind (Mädchen noch mehr als Knaben) erregt und es in manchen Fällen zu geradezu bestürzenden Ausbrüchen der Andacht, ja der Verzückung führt, in anderen wieder sich mehr in einfältig epischen Gebilden von dumpfer Benommenheit und Kargheit äußert. Die beginnende Geschlechtsreife ist besonders reich an solchen Möglichkeiten.

Mit der Aufgabe des rein ideographischen Verfahrens sind die Ausdrucksmöglichkeiten für eine persönliche „Auffassung" weit über die bloße Größenbetonung und die eigentliche Handschrift hinausgewachsen. Sehr lehrreich wird jetzt ein Vergleich der gemalten Vergegenwärtigung mit einer solchen im Wort. Mat hat beobachtet, wie Kinder bis zu zwölf Jahren ein Geschehen bilderbogenhaft in einzelne Szenen zu zerlegen und diese aufeinanderfolgen zu lassen pflegen — etwa dem epischen Erzählen mit lauter „Und"-Verbindungen ähnlich. Man hat tabellarisch festgelegt, welche Szenen in bestimmten Geschichten am meisten bevorzugt werden. Aufschlußreich könnte nun weiter ein Vergleich mit dem Wort-Erzählen derselben Vorgänge sein, wobei sowohl auf den Urunterschied des „Dichters" und „Malers" ein Licht fallen würde, als auch auf den Vorrang, den das bildhafte Vorstellen im Kinde vor dem „begrifflichen" hat. Aber auch in Zustands- (nicht fortlaufenden Erzählungs-)bildern enthüllt sich oft so viel mehr vom Träumen und Trachten des Kindes, als in seinen mündlichen Äußerungen! Läßt sich der Ernst der Schule, das unbewegliche Thronen des Lehrers auf dem Pult vor der Tafel, die öde Leere des Klassenraums, das Bedrückende der Schulbänke, wie das Kind sie empfindet, monumentaler ausdrücken, als es in manchen Kinderzeichnungen geschieht? Oder das sich Kleinfühlen der Kinder gegenüber den Dingen, dem Menschen und dem Raum, die Raumangst: kann sie verständlicher werden, als durch so manche Blätter, die das Kind vorn am Bildrand klebend in die Weite des Weihnachtszimmers, des elterlichen Schlafgemachs blicken lassen, deren Boden sich wie ein Berg schräg ansteigend vor ihm erhebt! Fast jedes Blatt wird so durch ganz unwillkürlich erwachsene Gegenstandswahl, Betonung, Auffassung zu einer Fundgrabe für kinderpsychologische Deutung. Alle verschiedenen Altersstufen und Altersklassen, das eigentliche „Kind", der „Junge" in der schweifenden

Unabhängigkeit, der Respektlosigkeit der Flegeljahre, der Halbwüchsige mit seinen dumpfen, religiös-erotischen Krisen, das „kleine Mädchen“, das sich artig in seinem Lebenskreis hält, der „Backfisch“, die empfindlichste, aufgewühlteste Seelenzeit der Frau: sie alle ziehen ihre wahlverwandten Stoffe an und geben ihnen die innerlich entsprechende Betonung.

Was die Alters- und Geschlechtsunterschiede an typischen Spuren im spielenden Bilden der Kinder hinterlassen, deutete uns mehr auf die Vergangenheit hin, welche sich im Kindesalter wiederholt. Als Zeitgenosse, nach den gesellschaftlichen Bedingungen, in die es hineingeboren ist und denen es sich anzupassen sucht, stellt sich das Kind uns in seinen Bildnereien nicht weniger deutlich dar. Geradezu verräterisch äußert sich etwa in den zeichnerischen Versuchen von Großstadtmädchen der Typus der Gesellschaftspuppe mit ihren Damenidealen und ihren heillos frühreifen Instinkten für das Chike, Modische. Neben das ausgeprägt artige, lange in Kinderstuben- und Schulvorstellungen beharrende Musterkind der guten Bürgerfamilie tritt der „kitschige“, dabei unerhört fertige Typus des „Mädels“ mit ihren billigen Idealen, tritt die Wesensart der „Range“ mit fast unheimlicher Nacktheit hervor, offenbaren sich die kolportagehaften Triebe des „Gassenbuben“ nicht weniger, als der angehende moderne „Jüngling“ mit seiner Bügelfaltenherrlichkeit. Andere Vorstellungen bevorzugt wieder das Proletarierkind, andere das Kind vom Lande und der Kleinstadt, wobei nicht immer der Gegenstand, oft mehr dessen eigentümliche Auffassung bezeichnend wirkt.

Eine Klasse für sich aber, die heute ganz besonders hervortritt, aber freilich nicht nur in ihrer Stoffwahl, sondern auch in ihrem Stil, ihrer Handschrift sich kennzeichnet, bildet das Kind, welches aus freien, gleichsam jenseits der Gesellschaft stehenden, hoch intellektualisierten Künstlerkreisen hervorwächst, dessen empfängliche Seele Eindrücke und Motive jeder Art aufnimmt und verarbeitet. Das weibliche Geschlecht überwiegt unter diesen Überempfänglichen und Hemmungslos-Schöpferischen merkwürdig, während es, wie man nachgewiesen hat, innerhalb der Durchschnittsentwicklung regelmäßig in mehrfacher Hinsicht zurückbleibt. Nicht selten zweigt sich von hier aus das gleichsam alterslose, alle Schranken überspringende, frühreife Wunderkind ab, das nicht nur, wie wir sahen, alle Formeln, Darstellungsmittel der Erwachsenen „spielend“ beherrscht, sondern auch in der Auffassung und Charakteristik ein ganz unbegreiflich wir-

kendes Verstehen des wirklichen L e b e n s mit seinen guten und bösen Beweggründen enthüllt. Weniger noch als bei dem bloß schöpferisch übermäßig angeregten Künstlerkind, dessen Entwicklung sich meistens rechtzeitig ausgleicht, wird hier in späteren Jahren gehalten, was übersteigerte Kinderjahre versprachen. Der Genius verläßt sein Haus oder er sprengt es.

Parallelen.

Der Entwurf eines „psychogenetischen Grundgesetzes“, das in der menschlichen Entwicklung von der Geburt bis zur Reife eine kurze Wiederholung des Menschheitswerdens erblicken will, hatte uns Licht geworfen auf den eigentlichen Sinn des kindlichen Träumens und Spielens. Auch jede Art von bildnerischem Gestalten gehört, wie wir nachwiesen, bei Kindern unter die Gattung des Spiels im weiteren Sinne. Gerade an diesem Gestalten hat man aber schon wiederholt, ohne dabei der Beziehung auf das Spiel zu gedenken, die Gültigkeit des Gesetzes nachzuweisen versucht. Die Übereinstimmung der typischen Kinderzeichnung gewisser Altersstufen mit der Stilweise gewisser Abschnitte in der vorgeschichtlichen Entwicklung und der ihnen heute entsprechenden Naturvölker, deren Art sich bis zu einem gewissen Grade auch unsere eigentliche Land- und Bauernkunst anschließen, fallen ins Auge und konnten nachgewiesen werden [8]). Aber man berücksichtigte dabei immer nur die verschiedenen „ideoplastischen“ Stufen der Kunstgeschichte, denen man oft in ganz schlagenden Parallelen gegenüberstellen konnte, was wir den ideographischen „Stil“ des Kindes nannten in allen seinen Abwandlungen und auch noch seinen Übergängen zur mehr erscheinungsgemäßen Art. „Ideoplastisch“ ist bekanntlich die gesamte Kunst von der späteren Steinzeit und frühen Bronzezeit bis zu den archaischen Kulturen. Der „ägyptische“ Reliefstil ist hier typisch mit seiner außerordentlichen Methode des Raumersatzes durch das vorstellungsmäßige Sich-Darstellen der Dinge im Grund- und Aufriß, er kanonisiert gleichsam die reine kindliche „Zeichen“-bilderschrift und bringt sie zu einer folgerichtigen künstlerischen Vollendung, die bei allem Reichtum an tastbar-formgemäßen Einzelheiten doch am ideographischen Grundsatz niemals rüttelt. Ihm gegenüber steht der typisch „ostasiatische“ Stil; er zeigt das schriftartige schema-

tisierende Element gleichfalls und konstruiert den Raum anders freilich als „Ägypten“, aber doch auch nicht visuell, nicht vom Beschauer her, sondern rein vorstellungsmäßig-naiv aus der Bildtiefe vom „Objekt“ her in „umgekehrter Perspektive“. Auch diese Auskunftsart eines objektiven Stils, in dem das „Sein“ sich durch den Menschen darstellt, nicht umgekehrt, findet sich bei den Kindern vorgebildet. Aber in der ostasiatischen Malerei sind doch in die schematischen Raumkonstruktionen flächenhaft Gestalten hineinprojiziert, die ganz und gar nicht aus dem „Zeichen“, sondern aus dem „Gesicht“ geboren sind. Dieser „Partial-Impressionismus“, wie man ihn nennen könnte, findet sich wieder z. B. in Alt-Kreta, dann aber auch viele Jahrtausende früher in vorhistorischer Zeit an den berühmten Höhlenmalereien der Steinzeit! Der freie Impressionismus der älteren Steinzeit mit seinen fabelhaften künstlerischen Eigenschaften geht dem Zeitalter der geometrischen Idole und Symbole weit voraus, soweit die jetzige Denkmälerkenntnis reicht. Die „Anfänge der Kunst“ scheinen nicht ideo-, sondern „physioplastisch“ zu sein.

Es wäre darum sehr auffällig, wenn man nicht beim Kinde auch gelegentlich diesen optischen Typus vor dem begrifflichen fände, noch rätselhafter, wenn der optische Typ, das „Gesicht“, in den Frühjahren der Kindheit überhaupt fehlte! Man glaubte das beobachtet zu haben und hat darin mit Verworn die Widerlegung der ganzen Paralleltheorie gesehen. Wir sehen nun ganz von dem Problem ab, ob dem altsteinzeitlichen Impressionismus nicht doch ein älteres schematisches Stadium vorausgegangen ist oder ob (was vorab am wahrscheinlichsten ist) beide Ausdrucksformen in den ersten Anfängen nach der „Kritzelperiode“ nebeneinander bestanden. Fehlt denn aber wirklich in den kindlichen Anfängen die physiographische Stufe, wie man immer meint? Wir haben die Antwort schon gegeben. Unsere Untersuchung hochentwickelter Kinderleistungen ergab ein wesentlich anderes Bild, als die mechanischen Massenabstimmungen durch viele tausend Schulkinderarbeiten, in denen viel mehr die Gruppenseele der „Klasse“ als das Einzelwesen zum Ausdruck kam. Zeichen und Gesicht waren uns die beiden gleichberechtigten Pole schon der frühkindlichen Seele. Wenn das „Gesicht“ etwas später und seltener auftritt, so liegt das vielleicht daran, daß nur das auch leiblich (etwa im Hinblick auf Innervation der Muskeln) besonders günstig veranlagte kleine Kind körperlich schon imstande ist, seine optischen Erinnerungsbilder einigermaßen auch zu Papier zu bringen, während der Steinzeit-

mensch hierzu als Erwachsener alle Übung mitbrachte. Wir sprachen von dem visuellen Gedächtnis, von dem „impressionistischen" Sehen des kleinen Kindes, wir bemerkten, daß ein ganz kleines Kind auch andeutend gemalte Gegenstände viel eher „erkennt", als es vermag, von ihnen nur ein noch so bescheidenes Zeichen zu geben. Das Gedächtnisbild ist also doch schon vorhanden! Nicht so sehr der psychische Bestand (obgleich auch dieser natürlich beim Kinde viel unentwickelter ist als beim naiven Erwachsenen) als vielmehr die halb körperlich bedingte Fähigkeit, diesen Bestand sichtbar zu machen, dürfte beide voneinander unterscheiden. Erst das besonders begabte, durch Vererbung und Umwelt „gesteigerte" Kind (z. B. das Künstlerkind) kann ganz enthüllen, was eigentlich schon in jedem Kinde „drin steckt". Unsere Abbildungen zeigen, wie schon vierjährige Kinder, gibt man ihnen nur Wasserfarbe und Pinsel statt des spitzen Bleistiftes in die Hand, fast rein optisch zu bilden vermögen; unter den vielen, die dann bis zum elften Jahre folgen, bieten verschiedene die verblüffendsten Übereinstimmungen mit den genannten Höhlenzeichnungen des Diluviums und der ihnen bis zu einem gewissen Grade artverwandten Buschmänner. Auch Kerschensteiner bietet erscheinungsgemäße Darstellungen schon bei Sechsjährigen. Sollte aber auch das „Zeichen" selbst im Falle hoher Begabung ein wenig noch vor dem „Gesicht" kommen, so ist eine solche äußerlich chronologische Tatsache in der Entwicklung des heutigen Kindes kein Gegenbeweis gegen das psychogenetische Gesetz; mechanische Zeitfolge mit all ihren Verschiebungen, Ermüdungsrückfällen und Ausfallserscheinungen deckt sich keineswegs ganz mit gesetzmäßiger Entwicklungsfolge.

Vergleiche von Kinderkunst und Frühkunst, wie sie vor allem im Hinblick auf jene Frage nach den „Anfängen" gemacht worden sind, haben vorwiegend ein rein wissenschaftliches Interesse. Es ist nicht unsere Sache, die angedeutete Streitfrage hier ausführlicher zu behandeln, insofern sie die Kunstgeschichte angeht, wohl aber, soweit sie vielleicht neue Erkenntnisse zur Eigenart der Kinderzeichnung selber liefert. Es kommt für uns weniger darauf an, was die Kinderzeichnung mit gewissen Kunstepochen gemeinsam hat, als was sie auf alle Fälle, auch wo die Parallelle nachweisbar ist, von jenen unterscheidet, was also ihr Besonderes innerhalb primitiver Kunst überhaupt ausmacht. Wir haben es als das Wesen des kindlichen Spiels und der spielenden Gestaltung erkannt, daß die wiederholte Menschheitsstufe gerade in diesen Fiktionen sich

gegen alle zeitgenössischen Einflüsse verteidigt. Wir werden noch der stark umbildenden Wirkung gedenken, die das normale Kind, schafft es spontan, aus Zwang und Drang auf alle modernen Einflüsse und Vorlagen ausübt. Insofern läßt sich, fragt man nur, was die Kinder gemeinhin aus ihren Vorlagen machen, unbeschadet aller Einflüsse immer doch ein eigentümlich Kindliches aus einer vergleichenden Aufnahme alles Kinderzeichnens herausanalysieren. Aber wenn auch die Selbstgesetzlichkeit der Kinderkunst, formalstilistisch genommen, gerade angesichts der andrängenden Lebenseinflüsse merkwürdig ständig und widerstandsfähig ist, so darf doch andrerseits nicht vergessen werden, daß zwischen dem Kinde an sich und dem erwachsenen „Wilden" ein gewaltiger Unterschied weit über die selbstverständlichen Abstände der Altersstufen hinaus besteht, ein Unterschied, der sich auch in dem kunstähnlichen Gestalten der beiden Gruppen erweisen muß. Wäre kein wesentlicher Unterschied vorhanden, so müßte sich ja z. B. bei den Wilden selber das Kind vom Manne kaum abheben. Dies ist aber selbstverständlich doch der Fall, ja der Abstand wird in den Bünden der Altersklassen sehr deutlich betont, wenn auch der Übergang von einer zur anderen ein mehr organischer, der Abstand im gewissen Sinne ein geringerer sein mag (weshalb die naiven Völker „Kindheit" am allerwenigsten als etwas Besonderes empfinden). Auch bei den sogenannten „Wilden" (ein Begriff im übrigen, der sich mehr und mehr als fragwürdig erweist) hört der Erwachsene auf zu spielen, mögen auch, wie noch bei uns, gewisse Überbleibsel dieser Tätigkeit beobachtet werden. Was er dagegen als kunstähnliche Betätigung unternimmt, ist nicht selbstzweckliche spielende Fiktion, kein Bilden, Tun und Sagen „als ob", sondern es ist dienend eingespannt in die magischen Beziehungen des Glaubens, die alle Gestaltung von Körper und Kleid, Waffe, Befestigung, Hütte und Hausrat bis zum eigentlichen Kultbild und Tempel durchdringen und bedingen. Diese Zweckbeziehungen fehlen dem kindlichen Gestalten durchaus. Mag auch im Kindesalter Weltangst und Weltvertraulichkeit, Dämonenfurcht, Magie des Schutz- und Bannzaubers u. dgl. noch atavistisch wiederkehren, so fehlen ihm doch bestimmte magische Systeme oder es stellt doch sein Spiel nicht in deren Dienst. Noch ferner ist dem Kinde (trotz Freud) der mit dem Religiösen eng verbundene sexuelle Eros, welcher dem künstlerischen Bilden der Erwachsenen nicht nur seine Inhalte leiht, sondern auch mit einer bestimmten Fähigkeit, sich in organisch leiblichen Formen auszudrücken, unlöslich verknüpft scheint; vielleicht erfassen wir hier den tiefsten Grund

für die noch zu erörternde Tatsache, daß dem Kinde der Versuch plastischer Betätigung so viel ferner liegt, als Zeichnen und Malen, mit denen es sich — gleichsam schwere- und körperlos — in schwebenden Gesichten und geistartigen Zeichen auszudrücken weiß.

Dem spielenden Gestalten des Kindes fehlt neben der sexuellen, der religiös-magischen endlich auch die gesellschaftliche Bedeutung der eigentlichen Kunst. Diese Umstände, immer in Verbindung mit dem seelischen und körperlichen Reifeunterschied, dem breiten Abstand in der weltbewältigenden Kraft von Kind und Mann — sie sind es, welche der echten primitiven und vor allem der archaischen Kunst eine nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Systematik und Grammatik zugrunde legen, die bei den intuitiven Zufallsleistungen der wirklichen Kinder immer fehlen oder eben nur in Ansätzen (besser vielleicht „Residuen") vorhanden sind. Dazu kommt noch bei den Erwachsenen ein ganz anderes, mit Bewußtsein gehandhabtes handwerkliches und geschmackliches Können. Die Wortbedeutungen von Spiel und Kunst drücken auch diesen Unterschied aus.

Hinter den vorgeschichtlichen Parallelen zur Kinderkunst tritt eine andere insofern zurück, als sie noch weniger über gelegentliche Ansätze hinaus zur Untersuchung gekommen ist. Sie kann hier nur erwähnt werden. Insofern sie den Arzt angeht, ist sie für uns minder wichtig, aber es ist auch für die Erkenntnis des kindlichen Gestaltens selber bedeutsam, daß gewisse Geisteskranke nicht selten kunstähnliche Versuche unternehmen, die denen der Kinder in manchen Zügen ähneln. Die stark plastische Anlage freilich, wie sie manche Irre verraten, legt ihren Vergleich mit der primitiven Völkerkunst noch näher; ebenso fehlen beim Kinde durchaus die symbolisch-theosophisch anmutenden Systeme, welche die ornamentalen Kompositionen gewisser „Schizophrenen" auszeichnen. Dennoch springen dem Betrachter einer Sammlung von „Irrenkunst" mannigfache eigentlich infantile Züge ins Auge. Es genügt hier auf diejenige Tatsache hinzuweisen, welche für die mit unserem Geniussinnbild ausgedrückte Idee von Bedeutung sein kann. Gewisse Geisteskranke beginnen nämlich erst sich kunstähnlich zu betätigen, wenn sie in ein bestimmtes Krankheitsstadium eingetreten sind, nachdem sie vorher weder in gesundem Zustand noch schon im kranken je auch nur bildnerische Versuche unternommen hatten. Man darf also sagen, daß die in diesem Fall durch krankhafte Auflösung seelischer Schichten (und ihrer körperlichen Korrelate) bedingte Rückkehr in eine in manchem Betracht wieder „kindliche" Bewußt-

seinslage bisweilen von selbst das Aufbrechen einer spontanen Betätigung mit sich bringt, die den spielenden Versuchen der kindlichen Kunst nahestehen. Mit dem Eintreten der Reife in der Seelen- und Leibesorganisation des Menschen verschwindet, wie wir sahen, sehr oft die instinktive Sicherheit, das Selbstvertrauen und auch die Lust am Malen und Bilden; mit der Rückkehr nun zum infantilen Zustand bricht aber im Menschen bisweilen die Kunst wieder auf! Dieselbe „Wahrheit“ also bei „Kindern und Narren“! Scheint das nicht ein merkwürdiger Hinweis darauf, daß tatsächlich im kindlichen Zustand als solchem gewisse Voraussetzungen gegeben sind, die ein naturartiges Auswirken gestaltender Kräfte erlauben und so im spielenden Bilden eine unbewußte Vorstufe des künstlerischen Tuns erscheinen lassen!?

Es gibt einen durch krankhafte Auflösung persönlichen Seelenlebens bewirkten Rückfall in kindheitsähnliche Zustände, einen „Infantilismus“, wie man ihn im Unterschied zur wahren normalen „Naivität“ bezeichnen könnte. Man kann aber auch von einem kollektiven Infantilismus sprechen, einem Rückfall ganzer Volks- und Kultureinheiten ins Urzuständliche, einer „Kindheit des Endes“, nicht des Anbeginns. Man hat auch darin krankhafte Veränderungen im Bewußtsein einer Gesamtheit, soziale Alterserscheinungen erblicken wollen und Beispiele dafür gerade in der Kunstgeschichte aufgezeigt. Archaismus und Primitivismus in den Spätzeiten der Kulturen sind ja bekannte Tatsachen, aber es ist vielleicht das erstemal in der Kunstgeschichte, daß sich die Schätzung des Urzuständlichen gerade in einer Hochbewertung, ja künstlerischen Nachahmung des eigentlich kindlichen Bildens niederschlägt, wie es in unserer jüngsten Gegenwart wirklich gelegentlich der Fall ist. Noch nie hat die Anbetung des Kindes, wie wir sie im ersten Abschnitt behandelten, zu solchen handgreiflichen Folgen geführt! Ohne Frage finden sich innerhalb des sogenannten „Expressionismus“ im weitesten Sinne viele Leistungen ernst zu nehmender Maler, die gewisse Züge der Kinderzeichnung nicht nur äußerlich nachgeahmt zeigen, sondern die tatsächlich aus einer gleichsam zurückgebildeten Bewußtseinslage erwachsen scheinen. Das „Infantile“ steht ja als eine ziemlich deutlich ausgeprägte Sonderart inmitten des allgemeinen Verjüngungsstrebens, des mächtigen Zuges zum Elementaren in der Gegenwart. Es gewinnt bald einen mystischen, bald einen grotesken Einschlag. Beide Stimmungen sind gerade heute dicht benachbart: das tiefsinnig Einfältige, das begrifflos Bildhafte, Traumartige steht neben

dem Gassenbubenhaften, Grellen, Drastischen; der Stil der Marionette, halb grotesk halb geheimnisvoll, ist heute besonders beliebt. Mit äußerster Anspannung sind Gestaltungsweisen, die bisher dem Nichtkönnen, der Unzulänglichkeit entsprungen schienen, bewußtester Kunstabsicht dienstbar gemacht.

Über Wert oder Unwert, Möglichkeit und Unmöglichkeit solchen Kunstwollens zu urteilen, ist Sache einer Kritik der modernen Kunst, gehört also nicht an diese Stelle. Zur Erkenntnis unseres besonderen Forschungsgegenstandes dient nur die eine Feststellung eines vergleichenden Untersuchens: genau wie sich ein Unterschied zwischen dem Bilden des Kindes und dem der erwachsenen Primitiven feststellen ließ, der uns wichtiger war, als die oft auffallende Übereinstimmung, so weist auch ein eingehender Vergleich zwischen gewissen Arbeiten moderner „Infantilisten" und wirklichen Kinderzeichnungen unbedingt nach, daß trotz aller Annäherung dennoch alle wesentlichen Unterschiede bestehen, die die schöpferische Eigenart des Erwachsenen von der des Kindes grundsätzlich unterscheiden. Man hat nur, aus tendenziösem Eifer, die Übereinstimmungen festzustellen, sein Augenmerk auf diese viel entscheidenderen Umstände bisher kaum gerichtet. Wo diese Unterschiede zu fehlen scheinen oder doch nicht entscheidend wirken, haben wir es wahrscheinlich mit keinem wirklichen Kunstwerk zu tun. Das Zustandegekommene würde von einem Kinde besser gemacht worden sein, und damit wäre der Versuch überflüssig geworden, nichtig, ja verhängnisvoll[9]).

Einflüsse, Umwelt.

Das reine, absolute, ideale Kind ist eine Fiktion, deren Urbild auf Erden nicht besteht. So sehr wir immer wieder das unbewußte Beharrungs- und Selbstbehauptungsstreben des echten Kindes betonen, so sehr wir den Trieb zum Respektlos-Komischen und den zum Romantischen als Grundtatsache seines Spielens und Träumens anerkennen müssen, mit der sich der Unmündige unbewußt wider die zeitgenössische Wirklichkeit auflehnt — so grenzenlos sehen wir doch andererseits seinen Nachahmungstrieb, seine Anpassungsfähigkeit und Einfühlungsgabe, die ja im Hinblick auf das gegenwärtige Leben gerade in dem romantisierenden Glauben noch zunächst eine besondere Stütze finden. Stellen wir uns einmal auf den religiösen Standpunkt, wonach jedem Menschen ein schlechthin unteilbares (in-dividuelles) geistiges Formprinzip (eine unsterbliche Seele) innewohnt, das sich die entsprechenden „irdischen“, leib-seelischen Verhältnisse nur ansaugt und angestaltet, so ist die aus Generationen überkommene Erbmasse, aus der ein Kind seine gesamte Wesensart aufbaut, schon Stoff, Zufluß, Einfluß, den das Ich sich erwählt und verarbeitet, oder der ihm als förderliche Aufgabe zur Bearbeitung von Gott zugewiesen wird. Was dann zu den angeborenen Eigenschaften der Vorfahren als anerzogen durch Umgebung und Erziehung in jedem Sinne hinzukommt, wäre nur die organische Fortsetzung der ersten embryonalen „Beeinflussung“.

„Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu.“ Auch bei der bildnerischen Anlage und Betätigung der Kinder ist die Frage, worauf das Kind unbeeinflußt von selber kommen und wann es darauf kommen würde, letzten Endes gegenstandslos. Natürlich hat jedes Kind, das sich mit Schere, mit Blei und Buntstift oder Wasserfarbe versucht, etwas gesehen: Bilderbücher, illustrierte Journale, Ansichtskarten, Gemäldewiedergaben an der Wand oder

in Schaufenstern, und Plakate. Bilder machen auf die meisten Kinder einen, uns kaum mehr vorstellbaren Eindruck; man denke nur, mit welcher Sorge wir einst gewisse Abbildungen in unseren Märchenbüchern überschlugen, eben weil der Eindruck zu schauerlich stark war. Natürlich hat ein Künstlerkind einmal das Atelier seines Vaters oder seiner Mutter durchstreift, in Skizzenbüchern herumgewühlt, hat das Kind des Gebildeten mit gespreizten Ellenbogen über dicken illustrierten Bänden gelegen. Gegen solche Eindrücke das Kind absperren zu wollen, ist ein Unding; durch irgendwelche Kanäle fließt der optische Stoff doch zu. Es ist daher einigermaßen kurzsichtig, wenn manche Menschen beim Betrachten frühreifer Leistungen triumphierend ausrufen, das Kind müsse dies und das gesehen haben! Entscheidend ist nicht, daß das Kind etwas sah, sondern was es darin sah und wie es die empfangenen Anregungen zu verwerten wußte, was es aus solchen Vorbildern machte. Ein Kind wird nur sehen und verstehen, das heißt im schöpferischen Spiel wieder anzuwenden suchen, was irgendwie schon in seinem Bewußtsein veranlagt war. Seine Entwicklung wird daher durch empfangene Eindrücke nicht eigentlich immer überstürzt, nicht unbedingt treibhausartig beschleunigt, sie bleibt vielmehr in der Art, wie die unwillkürlich anklingenden Vorbilder verwertet werden, unverändert in ihrer Notwendigkeit erhalten. Insofern ist sogar die Leistung als solche, die ein Kind spielend hervorbringt, keineswegs immer objektiver Maßstab für den Stand seiner geistigen Entwicklung, denn nicht jedes erhält dieselben seiner Phantasie förderlichen, seiner Veranlagung entsprechenden Eindrücke.

Was aber das Kind einer bestimmten Altersstufe aus den es umgebenden Anregungen macht oder nicht macht, wie es sie verwertet und verwandelt, sie seinem Können und Wollen anpaßt, das scheint einer eigentümlichen Auseinandersetzung zu entspringen zwischen dem „Kindheitsgenius", der jedem Kinde den „esprit de son âge" allgemein zumißt, und der sich ankündigenden persönlichen Sonderveranlagung des späteren Erwachsenen. Diese letztere ist es, welche innerhalb all der Eindrücke von Schule, Haus, Familie und Welt nach Übung und Ausbildung verlangt. Sie trifft die praktische Auswahl aus dem andrängenden Lebensstoff und bewirkt, daß sich schließlich der eine mehr für dies, der andere mehr für jenes „interessiert". Sie regelt auch im besonderen das aufnehmende Verhalten, das „Reagieren" gegenüber dem bildlichen Anschauungsstoff — soweit andererseits nicht das all-

gemeine normale Streben der betreffenden Altersstufe, die psychogenetische Lage der „Kindheit“ mit ihren besonderen Ansprüchen, ihrem Vermögen und Unvermögen stärker ist. So genügte für die kubische Vorstellungskraft eines frühreifen sechsjährigen Knaben von abnormer Sonderbegabung das einmalige Ansehen einer Stadtansichtskarte aus der Vogelperspektive, um fortab beständig in kubischen Architekturkonstruktionen schwierigster Art sich zu ergehen und damit alle Statistik von den, Kindern dieses Alters gesetzten Ausdrucksgrenzen über den Haufen zu werfen. Das bei aller Empfänglichkeit und „Gewecktheit“ aber doch normale Kind bleibt dagegen im ganzen und großen, wenn auch mit persönlichen Abweichungen, bei jenen planartigen Niederschriften und Abkürzungen von Zeichen und Gesichten, die seiner Stufe angemessen sind, und entwickelt daraus nicht selten seine in sich abgeschlossene altertümlich fertige Manier. Es wird höchstens unsicher und schwankend in seinem Verfahren, macht man es z. B. auf perspektivische Mittel in seinen Bilderbüchern aufmerksam. Dagegen — so möchten wir behaupten — kräftigt es seine Art nicht selten zu einem fast folgerichtigen symbolisch-dekorativen Stil, wenn man ihm wahlverwandte Dinge zeigt.

Hat also das Kind Gefallen und Teilnahme an jenen Dingen wahlverwandter, nach psychogenetischer Parallele seiner Stufe entsprechender Kunstzeitalter? Soll man ihm solche Dinge zuführen, statt unserer modernen Bilderbücher mit ihrer keineswegs primitiven und naiven, sondern nur dekorativ schematisierenden, kindlichseinwollenden Art (die oft keinen Deut besser ist, als der Realismus altmodischer Illustrationen)? Soll man seine Spielsachen und Puppen von den „Völkern der ewigen Kindheit“ importieren, wie Kurt Breysig sie nennt, von den Negern und Exoten, oder sich deren Art anpassen, wenn man sie fertigt, soll man Bilderbücher aus Malereien der primitiven und archaischen Natur- und Kulturvölker für unsere Kinder zusammenstellen? Unsere Betrachtungen haben uns schon gelehrt, worin das tatsächlich gemeinsame, aber auch das grundsätzlich abweichende primitiver und kindlicher Kunst besteht. Man kann — so sahen wir — die primitive Art nicht ganz abziehen von den religiösen Ideologien und Befangenheiten, von dem ganzen Kulturinhalt, mit dem jedenfalls das Kind heute im einzelnen nichts mehr zu tun hat. Auf alle Fälle müßte man die Auswahl streng aus dem Kreise des Verständlichen, also vor allem aus der nationalen Vergangenheit, aus illuminiertem, holzschnittgeschmücktem Volksbuch und Sagenbuch treffen.

Etwas anderes ist es, wenn man dem Kinde Bildanregungen zeitgenössischer und auch räumlich benachbarter Primitiver schenkt. Kinderzeichnungen selber freilich, mit denen man gelegentlich Versuche gemacht hat, interessieren das Kind in Bilderbüchern wenig, weil es ihre „Unvollkommenheit“, ihr tastendes Bemühen wittert und weil es nicht genug daraus lernt. Verwendung von Bauernmalereien dagegen, wie man sie etwa in Schweden versucht hat, oder Heranziehung bäuerlicher Künstler sind hier ebenso erwünscht wie Bauernspielzeuge, die dem Kinde ein zeitloses Mittel geben, aus dem seine spielende Phantasie alles machen kann, während das fertige realistische Spielzeug es aus seinem Kindheitsreich hinaus in die Gegenwart reißt und ihm hierin schon eine bestimmte Rolle aufzwingt. Besonders glücklich für das Bilderbuch war die Biedermeier- und Nazarenerzeit daran, weil damals die große offizielle Kunst selbst, wenigstens in Deutschland, entsprechend der rückläufigen Neigung bei den romantischen Dichtern und im Rückschlag gegen das Rokoko, eine merkwürdig simple und altertümliche Sprache angenommen hatte, die oft wirklich aus Einfalt und Frömmigkeit stammte. Hier das Geheimnis des Struwwelpeters, der das Biedermeierliche mit Elementen der Kinderzeichnung mischt. Man wende nicht ein, daß das Kind vor allem wissen, sein Weltbild bereichern will, und daß ihm im Grunde daher die fertigen realistischen Naturabbilder mit ihren akademischen Darstellungsmitteln doch besser zusagen, als die flächenhaften Zeichen und Gesichte der Primitiven. Die gebundenen, bäuerischen und altmodischen Formen und Farben enthalten das Wichtigste, dem Kinde Wissenswerte — noch dazu in einer wahrhaft kindgemäßen Aufzählung und Verdeutlichung — ja auch. Sie sind in ihrer Darstellungsart, weil von Erwachsenen stammend, aber doch reicher, folgerichtiger, technisch fertiger als die meisten eigenen Versuche der Kleinen. Sie also nach Kräften in die Kinderstube einzuführen, ist ebenso angebracht, wie daß man die literarische Nahrung der Kinder ebenfalls vom Kinde holt. Ließen sich doch die Gebrüder Grimm ihre Kinder- und Hausmärchen von einer alten hessischen Bauersfrau erzählen!

Es steht außer Zweifel, daß zu den Eindrücken, die das Kind als der eigenen Stufe gemäß empfindet, und die es unmittelbar in seiner eigenen Ausdrucks- und Darstellungsweise bekräftigen, auch nicht wenig von dem gehört, was sich in den letzten fünfzehn Jahren als sogenannter Expressionismus in der Kunst entwickelt hat. Doch geht es nun nicht an, Expressionismus einfach mit

dem gleichzusetzen, was man neuerdings ganz ausdrücklich als den infantilistischen Zug des neuen Schaffens bezeichnet hat. Dennoch berühren sich Anfang und Ende mindestens im Ergebnis, und es ist eine Tatsache, daß Kinder mit dem Verständnis einer gleichsam stenographischen Kurzschrift, die mit Urelementen wieder das Elementar-Menschliche (so wie man es verstand) in einer elementaren Harmonie darzustellen strebte, weit weniger Schwierigkeiten haben, als mancher gebildete Erwachsene. Wichtig ist dabei, daß sich dies Verständnis auch auf die abstrakte Seite der neuen Kunstweise bezieht: neben dem Willen, im Bilde zu lernen und mit eigener Darstellung schriftartig das Wichtige und Gewußte aufzuzählen, steckt im Kinde auch das Vermögen, sich spielend an allerlei freien, regelmäßigen oder freifließenden Farb- und Formkonstruktionen zu ergehen und solche hervorzubringen, wobei mit einer erstaunlichen Leichtigkeit in jede Form eine Gebärde, ein Angesicht, Mienenspiel, eine sinnfällig gewordene Strebung eingefühlt, jede Farbe (oft mit synästhetischem Einschlag) als Empfindungsausdruck nachgelebt wird. Das holzschnitthaft Vereinfachende, Weglassende und Intensivierende in der neuen Kunstsprache kommt andererseits wieder dem mehr gegenständlich gerichteten Trieb des Kindes, seinem Willen zum Wichtigen und Wesentlichen entgegen; ohne Frage ist das Infantile in der heute schon allverbreiteten modernen Kunst vielen Kindern nur eine Bekräftigung und Ermutigung in ihren eigenen wagemutig spielenden Versuchen geworden. Was aber die Einfühlungsfähigkeit des Kindes in Ornamentales und Gefühlssymbolisches anbetrifft, die sich neuerdings auch überraschend oft im eigenen Schaffen betätigt, so hat es freilich für die vielen kleinen „Kubisten" und „Expressionisten", die man heute unter den Kindern um das sechste und um das vierzehnte Jahr herum findet, sicherlich erst des äußeren Anstoßes bedurft, damit sie ihre Anlage zum träumerischen Farbenspiel, ihre Lust an Wiederholung und Gleichklang versuchsweise auch ins Produktive verwendeten. Sie fahren dann natürlich mit dem eigentümlich kindlichen Beharrungsvermögen in der einmal gefundenen Weise durch ganze Entwicklungsabschnitte fort, bis plötzlich nicht selten der ganze Impuls wie abgestorben scheint.

Mit dem Einfluß der erlebten und erinnerten Dinge vermischt sich untrennbar der Einfluß der das Kind umgebenden Menschen. Selbstverständlich handelt es sich hier nicht um bewußte Beeinflussungsversuche der Erwachsenen im Sinne von Zwang und planmäßigem Unterricht; ein solcher würde sofort

als Anspruch des „Lebens" gegenüber dem komischen und romantischen Spiel und seiner Eigenwelt empfunden werden, würde jede freie Lust des Schaffens lähmen. Es ist nur einleuchtend, daß auf Künstlerkinder der weckende Einfluß besonders lebhaft sein muß. Denn der echte Künstler schätzt gemeinhin Spontaneität und Ursprünglichkeit als solche, und er wird nicht darauf kommen, sie durch Belehrung im Kinde abzutöten, er arbeitet heute selbst in einem elementaren Sinne, der das Kind irgendwie verwandt anmutet, und er umgibt sich wohl auch mit allerlei Kunstwerken und Abbildungen wahlverwandter Richtung. Endlich hat er seinem Sprößling eine Summe von Begabung von Auge und Hand vererbt, die gerade im unentwickelten Alter sich viel hemmungsloser und anpassungswilliger auswirkt als später. Künstlersöhne und -töchter oder doch Nachkommen künstlerisch begabter Vorfahren stellen mindestens heute bei weitem den Hauptprozentsatz derjenigen Kinder dar, in denen der Genius sich zu außergewöhnlichen Leistungen aufgeweckt zeigt, und ihr spielendes Gestalten ist um so eigentümlich kindlicher, als gerade bei ihnen erfahrungsgemäß der Sonderwert sehr häufig auf das erste Jugendalter beschränkt bleibt. Die unter besonders förderlichen Umständen so voll entfalteten Kinderseelen machen in der Mehrzahl jenen typischen Rückschritt, von dem wir sprachen; es ist keineswegs immer bloß dem Einfluß von Schule, Haus und Leben zuzuschreiben, der infolge seines Anteils an der modernen Zivilisation die Gnaden und Gaben im Kinde tötet, sondern es ist nicht selten auch einfach das Erwachen der eigenen Generation und Persönlichkeit mit ihrer innersten Bestimmung, die sich durchsetzt und die nicht selten gar nicht mehr auf künstlerischem Gebiete liegt. Ganz im Gegensatz dazu zeigen die kindlichen Versuche derer, die es später als Künstler zu ausgeprägter Eigenart und Kraft gebracht haben, in der Mehrzahl der Fälle keine Anlage und Entfaltung im Sinne besonderer „Mehrleistungen" des Genius.

Würde es sich bei den zeichnerischen und bildnerischen Versuchen jener nur in und durch die Kindheit zum eigenen Schaffen erweckten Kinder allein um ein mehr oder weniger geschicktes Nachahmen empfangener Eindrücke handeln, so hätten ihre Erzeugnisse nur einen Wert für die Kinderforschung, nicht für den Kunstfreund. Aber dies eben ist eine entscheidende Tatsache: weil zu Veranlagung und Nachahmungstrieb der Kindheitsgenius weckend hinzutritt, stellen die Kinderleistungen gegenüber nach-

weisbarer Anregung und bloß ererbter Fortsetzung so oft einen Eigenwert dar. Der Fall, daß das Kind die Vorlage (etwa eine schlechte Ansichtspostkarte) unwillkürlich verbessert, daß der Sohn oder die Tochter eines Malers reiner und unmittelbarer gestaltet, als der von ihnen zum Vorbild genommene Vater, ist geradezu typisch. Es verhält sich eben so, daß das geringere Können, daß die vom technischen Zwang und von dem einfältigen Vorstellen des Kindes gleichmäßig bedingte Vereinfachung der Mittel, daß das reinere unverblaßte Gefühl zusammen automatisch wie ein Panzer wirken gegen das Klischeehafte, die Routine, die Gewohnheit, die allzu elegante Geschicklichkeit, wie sie den Erwachsenen oft kennzeichnen und die Durchschnittsvorlagen, mit denen er sein Kind leider umgibt.

Je mehr ein Kind „lernt", je mehr seine Unbefangenheit schwindet, das Spiel einer künstlerischen Absicht weicht, um so mehr schwindet auch seine ahnungslose Überlegenheit gegenüber dem heillos Fertigen einer mit allem Können ausgerüsteten Durchschnittskunst. Die ganze Verführung all der Scheinwerte moderner Zivilisation nimmt das Kind gefangen, und da es bisher wohl instinktiv mit den Elementen richtig umzugehen wußte, dagegen in der Beurteilung fremden Gestaltens vollkommen hilflos blieb, hat es keine sichere Abwehr mehr, sobald die heilsamen technischen und seelischen Einschränkungen wegzufallen beginnen.

Es in der Abwehr zu bestärken, es anzuleiten, daß es sein Bestes, Eigenstes nicht ganz preisgibt, sondern auch unter den veränderten Umständen des Lebens bewußt wahrt, sei es nun schöpferisch oder bloß aufnehmend, das „Kind im Manne" zu retten: dies ist gewiß nicht die letzte Aufgabe einer zeichnerischen Unterweisung, die den Genius im Kinde ehrt und deren Grundzüge wir im letzten Kapitel entwerfen.

„Alles Lehren ist mehr Wärmen als Säen.“
Jean Paul.

Unterweisung.

Überblicken wir die Entwicklung des Zeichenunterrichts in den letzten drei Jahrzehnten, so stellen wir einen Fortgang fest, der etwa der allgemeinen Kunstentwicklung entspricht. Der alte Zustand einer in der Tat verrotteten Unterweisung, wie ihn in den neunziger Jahren eine Gruppe entschlossener Reformer vorfand und umzugestalten unternahm, war der erstarrte und mißverstandene Ausdruck eines wesentlich akademischen Kunstideals. Damit eine Linie einigermaßen „richtig“, d. h. der Wirklichkeit entsprechend sei, und dazu auch noch „schön“, bedurfte es einer erzieherischen Bearbeitung des Kindes, die seiner natürlichen Ungeschicklichkeit schnurstracks zuwiderlief: Es galt seine Hand zu schulen und ihm im übrigen die lernbaren Mittel der korrekten Körper- und Raumdarstellung an isolierten toten Modellen und Vorlagen beizubringen. Beides sind Dinge, die mit dem inneren unterbewußten Streben des Kindes nichts zu tun haben. Für das klassische Ideal einer Naturerhöhung zur Idee des organisch Vollkommenen hat es nicht die Reife, welche gerade für dieses überlegene Verhältnis zur Welt erforderlich ist, es kann darum auch höchstens zu geometrisch regelmäßigen Strichen und Figuren gedrillt werden, nicht zum freien Organisch-Schönen. Die abstrakt wissenschaftlichen Gesetze der Darstellung aber sind ihm so fremd und gleichgültig wie alles Abgezogene, Mittelbare, mit dessen Heranbringung man das Kind auf Ansprüche vorbereiten will, deren Ernst es nicht versteht und im Grunde auch nicht billigt. Die natürliche Gegenwirkung des begabten Zöglings auf einen solchen körperlich und geistig ermüdenden Drill konnte nur seine „Faulheit“ und im weiteren Gefolge Verlust alles Selbstvertrauens sein, was den Trieb zur zeichnerischen Betätigung angeht. Die leidende Hand lähmt Auge und Herz.

Es war ohne Frage ein regelrechter uneingeschränkter Fortschritt, als der sich ausbreitende impressionistische Kunstbegriff

auch die Hüter und Verweser des Schulunterrichts erreichte und hier in einer tüchtigen jungen Lehrerschaft unerschrockene Vorkämpfer fand, die sogar in die offiziellen Lehrpläne größere Freiheiten und Auslegungsmöglichkeiten, allmählich auch neue Bestimmungen hineinbrachten. Nicht Schulung der Hand, Schulung des Auges war jetzt das Hauptziel, und zweifellos hatte man damit mindestens einen Schritt näher an das schöpferische Zentrum des heranwachsenden Menschen getan, an jenen Herzmittelpunkt seines Tuns und Lassens, wo Lust und Pflicht fast dasselbe werden und von wo aus das alte Ideal des „spielend Lernen“ am erreichbarsten erscheint. Man brachte den Schüler von den Gipsabgüssen und Vorlagen ins Freie und vor das bewegte Leben, man quälte ihn nicht mit Kopieren und mit geometrischer Schönschrift, man stellte auf Grund besserer Unterscheidung des Gesamteindrucks von der objektiven Wirklichkeitsform, der Wahrheit von der Schönheit auch seine Ansprüche an eine korrekte, kalligraphische Naturwiedergabe wesentlich niedriger und verwechselte das Skizzenhafte nicht immer mit dem Unfertigen, wenn nicht gar Unsauberen und Unfleißigen. Schärfe der Sinne, allgemeine verständnisvolle Richtigkeit des Sehens im ganzen und großen, möglichst großer Umfang der beobachteten Merkmale, gebührende Berücksichtigung der Farberscheinung, Behendigkeit des Skizzierens mit Stift, Pinsel, Kohle und Kreide statt mit spitzem Bleistift, alles das wurde jetzt angestrebt und damit der immense Sachhunger des heranwachsenden Menschen ausgenützt, eine Quelle von Lust und Liebe erschlossen. Ein Eingehen auf die schöpferische Besonderheit des Kindes bedeutete es auch, daß neben dem Abzeichnen nach der Natur allmählich auch das Gedächtniszeichnen in die Lehrpläne aufgenommen wurde. An diesem Punkte freilich ergab sich ein charakteristischer Mißstand. In dem Bestreben, dem Schüler in der Niederschrift seiner Gedächtnisvorstellungen zu helfen, gaben Lehrer und Vorlagen mit Vorliebe gewisse Abkürzungen, schriftartige Formeln für Körper- und Bewegungsdarstellungen, eine generelle stilisierende Kurzschrift des Bildschreibens (vom einfachen „Strich-Mann“ aufwärts) dem Schüler mit auf den Weg, die das Kind, weil es ja erfahrungsgemäß begierig nach fertigen Formeln greift, um nur drauflos erzählen zu können und nicht mit dem Technischen und Darstellenden behindert zu werden, sehr häufig daran hinderten, sich selbständige klare Gesichtsvorstellungen zu bilden und sich zu deren Ausdruck eine eigene Sprache zu schaffen. Hier zeigte sich, daß auch ein der

Schulung des Auges dienender Reformunterricht, eben weil er es der Hand leichter machen wollte, doch nicht ganz der allgemeinen Gefahr unseres Zeitalters, der Mechanisierung entging.

Der Generation, welche die Erneuerung des Zeichenunterrichts einleitete, war es wohl mehr oder weniger bewußt, daß weder Schulung der Hand noch selbst Schulung des Auges, daß weder Übung des Darstellens noch solche des Sehens und Vorstellens schon erschließt, was recht eigentlich Ursprung des künstlerischen Aktes ist, Quellgrund der organischen Ausdrucksform und was man heute mit einem überaus tiefen, leider aber schon zur Phrase mißbrauchten Ausdruck das „Erleben“ nennt. Akademisches Zeichnen-Können, Kalligraphie, Richtigkeit der form- und farbgerechten „Wiedergabe“, Vermögen der Bildung klarer Sachvorstellungen mit möglichst großem Umfang der festgehaltenen Merkmale — alles das entspringt Sonderveranlagungen, die für alle visuell gerichteten zukünftigen Berufe nützlich sind und die die Natur dem Künstler als Anlage sogar mit auf den Weg gibt, als solches hat es nichts mit dem Grundwesen des Künstlers zu tun (sonst wäre jeder korrekte Zeichner schon ein Künstler). Völliges Erschlossensein der Sinne, Formgedächtnis, genaue Beobachtungsgabe, bestes Verständnis der bestehenden Formzusammenhänge, sowie eine gewisse Meisterschaft in der Wiedergabe der Sehtatsachen: kurz jede Art von Sachkunde und Darstellungsvermögen ist als solche doch nur eine äußere Eigenschaft des „Talents“, die an sich betrachtet und für sich gezüchtet, zu dem geraden Gegenteil von dem führen kann, was man Kunst nennt. In der Ahnung dieses Sachverhalts suchte man einen anderen Weg, um unmittelbar an das innerste Organ des Zöglings weckend und schulend heranzukommen. Die „Erziehung des Kindes zur Kunst“, die Bereitstellung der „Kunst für das Kind“ sollte hier helfen, und unendlich viel Druck und Rede ist in Büchern und Kongressen dafür aufgewendet worden, um dem Zeichenunterricht zu seinen vielen im Grunde außerkünstlerischen Aufgaben noch eine recht eigentlich ästhetische hinzuzufügen. Zu wenig wurde dabei jener von uns schon in anderem Zusammenhang gewürdigte Umstand berücksichtigt, daß das produktive Vermögen des spielenden Kindes ein unvergleichlich viel sichereres ist, als seine rezeptive Urteilskraft, weil dasjenige, was schöpferisch von ihm geleistet wird, einer ganz anderen Bewußtseinslage entspringt, als das, was man an „hoher“ Kunst seinem Urteil unterwirft. Was das Kind selber hervorbringt, zeigt als Zeichen und Gesicht, daß es wissen, erzählen, das Denk-

würdige anschaulich aufreihen will. Innerhalb dieses elementaren „Kunstwollens“ gelingt ihm das „Schöne“ von selbst, und will man diese Art von Schönheitssinn noch bestärken, so müßte man dem Kinde höchstens — wie wir sahen — Werke wirklich wahlverwandter, d. h. primitiver Kunst vorlegen. Was wir ihm dagegen als hohe Kunst vorzeigen, setzt den klassischen Idealrealismus voraus, wie er im Abendlande akademisch geworden ist. Das Kind steht diesen Werken mit demselben Interesse gegenüber, das es auch beim Produzieren antreibt: dem gegenständlichen. Es nimmt die Gemälde Dürers, Rembrandts, Thomas, die Illustrationen Dorés als die illusionistische Wiedergabe wirklicher Vorgänge und Geschehnisse, an denen es mehr oder weniger Anteil nimmt, ähnlich wie etwa an Bühnendarstellungen. Ästhetisches Bewerten der formalen Werte dieser Stufe fällt hier im allgemeinen weg, denn als künstlerische Ausdrucksform sind Gebilde dieser entwickelten Stilweise dem Kinde unzugänglich, es weiß nichts damit anzufangen. Wo sich schon eine allgemeine Bewunderung der „Schönheit“ zeigt, geht diese wieder auf das Gegenständliche — es sind schöne Menschen, schöne Dinge im Bilde —, nicht auf die Komposition. Auf alle Fälle ist die Bewunderung ganz unkritisch und ohne jeden eigenen Wertmaßstab, sie gilt dem fernen, selber noch unerreichbaren Geschmacksideal einer späteren (als „höher“ empfundenen) Formensprache, ganz gleich, was in dieser Sprache ausgedrückt wird. Auch Bauern und Naturvölker fallen ja auf großstädtischen Kunstschund der „idealistischen“ Stufe herein, während sie gegenüber ihrer eigenen Bauernkunst gewiß durchaus nicht urteilslos sind. Durch die Wunderbrille ihrer Unschuld und Kindlichkeit ahnen die großen und kleinen Naiven etwas von ursprünglicher Tugend und Schönheit, deren verdorbener Abglanz ja gerade Eigentümlichkeit aller populären Unkunst ist und die ihnen hier in einem vergröberten, darum verständlicheren Rückbildungszustand begegnet. Die ästhetische Gutgläubigkeit des Kindes ist mehr als alles Unterscheidungsvermögen, aller Geschmack; sie entspringt ja aus derselben Quelle, wie in ihren engen Grenzen die „Unfehlbarkeit“ seines eigenen spielenden Gestaltens.

Noch einmal stoßen wir hier auf die Probleme der Einflüsse und der Umwelt des Kindes. Wollen wir, daß man dem Kinde nur jene primitiven Gebilde wahlverwandten Stils, keinerlei „klassische“ reifeuropäische Kunst zeige? So wenig, wie wir die Ausschaltung einer „Schulung von Hand und Auge“ aus dem Zeichenunterricht wünschen würden. Beides behält verhältnismäßig seine

Wichtigkeit, bleibt sogar unentbehrlich. Eines Kindes Phantasie kann gegenständlich durch solche Illusionen angeregt werden, es kann auch für seine Erkenntnis eines Naturabbildes daraus gewinnen. Nur sein ästhetisches Gefühl glaube man dadurch nicht zu erziehen! Man zerrt es nur aus seinem Wurzelboden einer gebundenen Kunstübung, ohne es in der höheren Formenwelt heimisch machen zu können. Andererseits glaube man aber nicht, dem Kinde wirklich wahlverwandte Kunstvorbilder liefern zu können, indem man ihm die künstliche Kindlichkeit unserer modernen Durchschnittsbilderbücher vorsetzt. Es besagt gar nichts, daß diese drastischen Sachen den Kleinen oft besser gefallen, als etwa jene von uns empfohlenen mittelalterlichen Buchholzschnitte Es besagt ja auch nichts, wenn Kinder die phantastischen Theaterillusionen Dorés gieriger verschlingen, als etwa Pocci und Speckter. Jene Dinge wecken nicht das bildkünstlerische Vermögen im Kinde, sie wirken auf andere Organe, sie haben auf keinen Fall etwas mit Kunsterziehung zu tun. —

Gebet dem Kinde, besser: lasset dem Kinde, was des Kindes ist. Die Rückwirkung der jüngsten Kunstrichtung auf das Unterrichtswesen ist nachweisbar darin, daß man heute statt von bloßer Schulung der Hand und des Auges gleichsam von einer „Schulung der Seele", der inneren Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit, von einer Erweckung und Befreiung des „Gemütes" als einem Ziel des Lehrenden zu sprechen anfängt. Man beginnt die spontane Eigentätigkeit des Kindes, die „reine Kinderleistung" in Spiel Rede, Aufsatz, Zeichnung und plastischem Bilden in Gegensatz zu allen Unterrichtsergebnissen zu isolieren, das freie Zeichnen, Bilden und Basteln in seiner großen Wichtigkeit für das Kind selbst und für die Erkenntnis des Kindes zu erahnen. Man bedient sich der starken visuellen Vorstellungskraft des Kindes und läßt es, statt etwa auf die möglichst genaue Wiedergabe einzelner Teile des Raumes zu dringen, in seinen Zeichen und Gesichten erzählen oder von seinen gefühlsbetonten Augenerlebnissen und Visionen in Gesamtbildern, Stimmungsbildern Zeugnis ablegen[10]). Es mag dabei bei dem weniger befähigten Kinde nur Groteskes und Kümmerliches herauskommen; selbst in diesem Falle aber rührt der Lehrer an den eigentlich künstlerisch-produktiven Punkt, an den schöpferischen Freiheitspunkt in jedem kleinen Menschen. Er „bringt nichts bei", sondern er „erzieht". Um wieviel mehr geschieht das nun erst dort, wo eine gewisse Begabung vorhanden ist! Es muß danach getrachtet werden, daß die schöpferischen Uranlagen des

Kindes aufgeweckt, bewahrt und in entsprechender Steigerung möglichst in das gereifte Alter hinübergerettet werden. Die älteren, mehr äußerlichen Unterrichtsaufgaben erhalten dadurch nur einen anderen Sinn. Auge und Hand sollen dem, was das Kind aus seinem unbefangenen Inneren heraus ausdrücken möchte, einigermaßen gefügige Diener sein und bedürfen daher nach wie vor der Schulung. Dabei muß sich aber der Lehrer auf die Altersstufen und die ihnen entsprechenden Stilstufen der zeichnerischen Sprache, auch auf das persönliche Wesen des begabten Kindes einstellen und nichts anderes wollen, als dem halbbewußten Streben des Zöglings auf eine gleichsam sokratische Methode ein Geburtshelfer, ein Maeeutiker zu sein. „Man bringe alle Kräfte", sagt schon Fröbel, „die jeder Stufe eigen sind, durch angemessene Beschäftigung zur Entwicklung." Also — fahren wir fort — auch diejenigen, die sich später wieder scheinbar verlieren. Ein Beispiel: Mittel und Wege der Raumdarstellung soll der Lehrer dem Zögling nur angeben, wenn das Kind von sich aus danach trachtet, den Raum zu versinnlichen, und er soll — aus der Erweiterung unseres kunstwissenschaftlichen Horizonts heraus — darin nicht einseitig abendländisch sein, unter Umständen also, wenn z. B. ein Kind dazu kommt, in der „ägyptischen" Art übereinander zu ordnen oder im Sinne „umgekehrter Perspektive" wie die Japaner, ihm dabei behilflich, vielleicht durch gelegentliches Herzeigen von Vorbildern dieser Art förderlich sein. Immer muß sich der Lehrer die psychogenetische Tatsache bewußt halten, daß fast alle die typischen Versuche, mit welchen die Menschheit vor der wissenschaftlichen Entdeckung des illusionistischen Prinzips ihre Zeichen und Gesichte auf der Fläche anordnete, in dem Schaffen der Kinder zum mindesten wieder anklingen. Der Lehrer muß einsehen, daß man nicht ohne Grund hier an steinzeitliche Höhlenbilder, dort an bronzezeitliche Idole sich erinnert fühlt, daß die Analogien mit mykenischen Vasen und solchen geometrischen Stils, mit ägyptischen Reliefzeichnungen, ostasiatischer Malerei, indopersischen, frühmittelalterlichen und byzantinischen Miniaturen, Zeichnungen unserer heutigen Naturvölker, Bauernmalereien usw. nichts Zufälliges sind. Alle diese Gruppen geschichtlicher Kunst zeigen die Möglichkeiten, Elemente von Zeichen und Gesicht auf der Fläche zu verbinden, die Ansprüche des Schriftartigen und des Schmückenden, Symbolisches und Dekoratives zu versöhnen, in verschiedenen Arten und Weisen bis zu einer völligen Stilreife durchgebildet, die als solche innerhalb ihrer Grenzen und ihrer Absichten nicht mehr übertroffen werden kann. Der Lehrer muß sich

durchaus von dem Gedanken freimachen, als ob diese Stilweisen weil sie auf nachahmende Wiedergabe von einem festen Beschauerstandpunkt aus verzichten, von mehr oder weniger geringerem Werte gegenüber der vollentwickelten abendländischen Kunst der Antike und der Renaissance seien. Innerhalb einer jeglichen von ihnen läßt sich künstlerisch Einzigartiges, Unübertreffliches gestalten. Wenn nun das Kind alle diese Phasen durchläuft, von selbst auf sie kommt, sollte es da nicht geboten sein, statt daß man ihm das „Verkehrte" seiner Behelfsmittel nachweist, es gewähren zu lassen und ihm vielmehr zu zeigen, wie man gerade auf dieser seiner Stufe etwas Schönes machen kann!? Der Lehrer soll nicht die Verzeichnungen, Behelfsmittel, auch nicht die Handschrift korrigieren, so lange er darin irgendeine besondere Ausdruckswirklichkeit, Möglichkeiten einer in sich geschlossenen Form verspürt. Es ist wohl möglich, daß der Schulunterricht den begabten jungen Menschen damit nicht so unmittelbar auf das Normalmaß eines zukünftigen modernen Kunstschülers oder Kunstkenners vorbereitet, — aber kann dies, auch nur rein praktisch betrachtet, Ziel des Zeichenunterrichts sein? Unterweisungen im Zeichnen und Modellieren[11]), in Aufsatz, Rede, Dichtung und Gesang ebenso wie im Spielen haben im Gegensatz zu dem gesamten übrigen Lehrinhalt unserer Schule nicht den ausschließlichen Zweck, durch Mitgabe von Wissen und Fertigkeiten — hier also des einigermaßen richtigen Beobachtens und Darstellens — auf die allgemeinen Ansprüche des Lebens vorzubereiten, so wünschenswert es auch ist, wenn einer gut verstehen, sehen, zeichnen und modellieren kann oder durch das Spiel körperlich ertüchtigt wurde. Ihre vornehmste Aufgabe ist vielmehr im Gegensatz zum wissenschaftlichen und technischen Unterricht keine vorbereitende, sondern eine bewahrende und damit legen wir ein heilsames Gegengewicht in die Wagschale unserer Bildung. Es gilt für die Lehrer im Zeichnen und Bilden, im Basteln, die Lehrer im Singen und Spielen, ganz allgemein zu ihrem Teil und auf ihrem Felde dem Kinde eine glückliche, wahrhaft kindeswürdige Kindheit zu schenken, indem sie das Kind mit seinen besonderen Gaben in ihm wach halten und sich betätigen lassen. Es gilt das Kind im Kinde zu retten, es zu potenzieren, es reif und bereit zu machen für die Wirkung des Genius.

Wer dem Kinde auf diese Art zu sich selbst verhilft (und es ist nicht selten nötig), schenkt ihm weit mehr, als wenn er ihm gewisse Fertigkeiten und Kenntnisse mit auf den Lebensweg gibt. Alles, was beim Zeichnen, Modellieren, Basteln, Erzählen, Singen

und Spielen spontan und organisch aus dem Kinde hervorwächst — und nur dann mutet es den Betrachter künstlerisch an —, ist sorgfältig zu hegen. Es gilt, dem Kinde Vertrauen zu machen zu diesen keimhaften Ansätzen natürlicher Schöpferkraft, denn alles, was einmal der Genius in seiner Seele bewirkt hat, stellt einen unverlierbaren Schatz für das ganze Leben dar, nicht nur als Erinnerung, sondern als im Unterbewußten fortwirkende, oft auch ins Bewußtsein erhobene Kraft. Wer einmal ganz Kind war (und das ist man nur in der Welt des Traums und Spiels und der spielenden Gestaltung), und wer es mit einigem Selbstvertrauen, mit einigem Bewußtsein, nicht mit „Bewußtheit" war, der erhält immer ein Stück unverkümmerten Menschentums in sich. Wer als Kind viel aus freier Lust, vom guten Genius behütet und geleitet, gemalt, gebastelt und gebildet hat, wer nicht, durch falsche Unterweisung verbildet, solche kleinen Schöpfererlebnisse wegdrängen mußte, der hat viel mehr in sich bewahrt von echtem Gefühl für das Werden und Wachsen der Kunst, als ihm irgendeine Erziehung zur Kunst hätte geben können. Freilich, damit der Lehrer wisse, was an den absichtslosen Versuchen seiner Kinder vom Genius gewirkt, also künstlerisch ist, gleichviel wie bescheiden die Mittel, muß er selber ein Organ für das wirklich Künstlerische haben, also produktiv oder doch rezeptiv ein Künstler sein. Hier kann — vor allem durch vergleichendes Kunststudium — der Instinkt, das Urteil sehr geschärft werden, und es darf gesagt sein, daß der gegenwärtige Durchschnittsstand in der Erziehung zum Qualitätsurteil hierzu ebenso förderlich ist, wie der eben durch die neueste Kunst erschlossene Sinn für das Wesen und den Wert primitiver und naiver Kunst überhaupt.

Überschätzen wir nicht die unentwickelten kindlichen Ausdrucksversuche? Ist das Wesen dieser Versuche nicht etwas so Selbstverständliches, daß man es mit Worten lieber gar nicht berühren und beleuchten sollte? Heißt dies Bestärken in seiner eigentümlichen Weise, dies Ausspielen kindlicher Art gegen die der heutigen Erwachsenen nicht — selbst wenn es sich nur auf Kunst und Spiel beschränkt — ein Bruch mit jenem obersten Grundsatz der Erziehung, welcher den Fortschrittswillen mit dem rückläufigen Romantisierungstrieb im Kinde versöhnt: dem Prinzip der Autorität und der Ehrfurcht?

In der Tat würden Zeitalter, in denen der Erwachsene und sein Leben nur eine organische Fortsetzung und Entwicklung des Kindheitsalters und seiner Daseinsformen darstellen, auf eine Einstellung

wie die unsrige gar nicht kommen, und vielleicht ergreifen wir damit den tiefsten Grund jener schon im ersten Kapitel berührten Tatsache, daß vor allem der Antike ein sentimentaler Kinderkult fehlt. Es ist aber eine Grundwahrheit gegenwärtiger Zeitkritik, daß in der Mechanisierung und Entseelung des Lebens, wie es der heutige zivilisierte Erwachsene führen muß, ein scharfer Gegensatz zu jener Daseinsform besteht, die einmal war und die sich im Kindesalter immer wiederholt. Was in organischen Zeitläuften in der Tat ehrfürchtig von den Kindern zum Vorbild genommen werden sollte, besitzt heute gegenüber dem in der Kindheit bewahrten Leben einen unleugbaren, objektiv zu erweisenden Nachteil. Wer diesen Nachteil einmal erkannt hat, dieses Umbruches einmal innegeworden ist, für den bleibt die Eigenschaft des kindlichen Wesens und seines spielenden Tuns freilich noch immer eine Selbstverständlichkeit, aber doch eine solche, die sich als besonders wertvoll und wichtig gegenüber späteren Zuständen abhebt. Weit entfernt, diese Tatsache sentimental zu nehmen, fragt er sich sachlich, ob nicht zum mindesten auf dem großen Gebiete zwischen Spiel und Kunst aus dem Kindesalter ein Keim mit hinübergenommen werden kann, der, auf dem Boden des Lebens eingesenkt, reiche Früchte bringen würde, dieses Leben wahrlich zu einem besseren Gegenstand kindlicher Ehrfurcht und Nachahmung machen müßte, als es heute ist.

Wir haben unseren Versuch, dem Kinde wiederzugeben, was des Kindes ist, gewiß nicht ohne vielfältige Verknüpftheit mit jenem allgemeinen Verjüngungswillen unternommen, den wir als eine Grundrichtung modernen Kunstwollens erkannten. Gerade weil wir hoffen, damit keiner Modetäuschung gedient zu haben, ist es für uns bemerkenswert, daß in der Zeit, da diese Betrachtungen niedergeschrieben wurden, jene Kunstrichtung als solche schon zu Ende ging. Das expressionistische Fieber ist gesunken, man darf das unbeschadet einer unbedingten Hochwertung dieses kühnen seelischen Erneuerungsversuchs und erst recht einzelner aus ihm hervorgewachsener Kunstwerke und Künstler feststellen. Damit geht auch zu allererst der extreme Infantilismus zu Ende. Der Rückschlag hat auf der ganzen Linie eingesetzt, und wie so oft pflegt man bei solchem kritischen Reinigungswerk das Kind mit dem Bade auszuschütten. Vielleicht gibt der schon gewonnene Abstand erst unseren Überlegungen ein tieferes Daseinsrecht. Zurückschauend und zusammenfassend sagen wir, daß die neue Bewertung des Kindes auch in seinem bildenden Tun innerhalb unserer heutigen

Kulturkrisis dem reifen Menschen zu einer Quelle innerer Erneuerung werden kann — vorausgesetzt, daß dieser Bewertungswille sich selber richtig versteht.

Eine andere Frage, die uns in diesem Kapitel angeht, ist die Wirkung eines solchen Verhaltens auf die Kinder selbst. Es schadet gewiß nichts, daß man die Kinder in ihrem, die Wirklichkeit abwehrenden Spiel befestigt und stärkt, daß man sie fühlen läßt, wie ein Genius sie leitet und hütet in ihrem Sagen, Bilden und Tun, ihrem Spielen und Träumen. Aber durch die ästhetische Bewertung, welche der Erwachsene dem ohne künstlerische Absicht entstandenen Kinderwerk an sich mit Recht entgegenbringen darf, kann auch umgekehrt für frühreife Kinder der Anreiz entstehen, in ihrem Bilden den Kreis des Spiels zu verlassen und vorzeitig zu versuchen, dem Erwachsenen „vorzuspielen“, den Übergang zur Kunst treibhausartig zu beschleunigen. Dies würde nicht die Hebung, sondern vielmehr im Gegenteil die Entwurzelung des Kindes im Kinde bedeuten.

Wir gestehen, daß wir gegen diese letzte Zwangsläufigkeit, in die der circulus vitiosus moderner Bewußtheit uns zu reißen droht, kein allgemein anzuweisendes Heilmittel wissen. Die Lösung muß jeder einzelne suchen, der das Glück und Unglück hat, ein Kind zu erleben, hinter dem der Genius sichtbarlich steht. Persönlicher Takt muß zwischen Zuernstnehmen und ironischer Unterschätzung vermitteln, persönlicher Takt muß den Weg weisen, wie man selber ein stiller Lernender bleiben kann vor dem Kinde und doch sein Lehrer. Vielleicht ist Humor, der das Schwere leicht macht und das Leichte schwer, der tiefsinnig „einzugehen“ weiß und doch im Lächeln sich vor Selbstaufgabe bewahrt, diejenige seelische Haltung, die das Kind am ehesten von uns Erwachsenen erwartet. Zu Humor aber und seinem erlösenden Takt führt nur Liebe den unfehlbaren Weg.

Anmerkungen und Exkurse.

1) Außer der metaphysischen Literatur von Schelling und Schopenhauer bis Hartmann vergleiche die Ergebnisse der modernen Tiefenpsychologie, insbesondere die Forschungen Cohnstamms. Silberers, Dessoirs u. v. a. bis hin zu dem wissenschaftlich ernst zu nehmenden Teil des modernen sogen. Okkultismus.

2) Parerga und Parallipomena, Ausgabe Kehrbach Bd. IV, pag. 419.

3) Aus der bekannten Groosschen Klassifikation der Spiele kommt hier nicht die erste Gruppe des „spielenden Experimentierens" (Übung der eigenen leiblichen und seelischen Anlagen), sondern die zweite (spielende Betätigung der Triebe zweiter Ordnung) in Betracht, vor allem das, was G. (nicht ganz zureichend) die Nachahmungsspiele nennt (wir würden eher „Vergegenwärtigungsspiele" sagen), aber auch was er als Kampfesspiele und Liebesspiele nicht völlig überzeugend davon abtrennt. Im übrigen brauchen wir kaum zu erwähnen, daß wir die psychologistisch-utilitaristische Definition des Spiels als unbeabsichtigter Vorübung für die späteren zweckmäßigen Handlungen des Menschen für eine Verwechslung der Wirkung mit der Ursache halten müssen. Näher steht uns Sullys Auffassung, der z. B. die Beziehung von Traum und Spiel richtig erkennt.

4) Vgl. des Verfassers „Kunst und Religion" (Leipzig 1919), Kapitel I. Ergänzend sein Aufsatz „Glaube und Form" (Die Tat, Juni 1921).

5) Lesenswert in diesem Sinn der bekannte Roman von Leonhard Frank „Die Räuberbande".

6) Die subjektiven Anschauungsbilder, wie sie Johannes Müller und Goethe bereits beschrieben, werden neuerdings wieder in ihren verschiedenen Erscheinungsformen von Jaensch (Marburg) und seiner Schule systematisch untersucht. Man ist sich in diesem Kreise bewußt, daß die Welt der anschaulichen Begriffe, zu denen die subjektiven Anschauungsbilder sich entwickeln können, eine besondere Erlebnisklasse darstellt, die der heutigen Kulturmenschheit verlorengegangen ist, während sie jedes Kind ebenso wie die Naturvölker noch bewahren. Eine ursprünglich einheitliche Anschauungswelt wird von der Erziehung in Wahrnehmung und Vorstellung aufgespaltet, die mit der steigenden Zivilisation immer blasser und formelhafter, begrifflicher wird. Vergleiche z. B. August Messer, Psychologie, der die wissenschaftlichen Begriffe von den naturwüchsigen unterscheidet, auch verschwommene Vorstellungen von funktioneller Unbestimmtheit kennt und ausdrücklich bemerkt: „Beim Kinde sind verschwommene Vorstellungen, die beim Erkennen als Begriffe funktionieren, schon vor dem Besitz der zugehörigen Worte in großer Zahl vorhanden". Mit der Bildung von Worten beginnt ganz langsam der Abbau der inneren Welt von Gesichten und Zeichen bis zur Möglichkeit jenes unanschaulichen Wissens und Denkens, wie sie die Würzburger Psychologenschule behauptet.

Im Zusammenhang mit den Ausführungen von Kapitel VII (Parallelen) sei auch auf die Rolle verwiesen, welche die subjektive Anschauungswelt für das Verständnis der archaischen und primitiven Kunst als Parallele der kindlichen spielen könnte. Den ausgebildet archaischen Stil versuchte schon Löwy aus koordinierender Zusammenstellung der Erinnerungsbilder abzuleiten, welche besonders charakteristische Ansichten festhalten. In Wahrheit handelt es sich freilich nicht immer um konkrete Erinnerungen, von denen die am meisten charakteristische behalten wird, sondern um selbsterzeugte Vorstellungen: z. B. hat ein Kind vielleicht niemals eine Landschaft aus der Vogelperspektive gesehen, und doch bildet das Kind wie der primitive Künstler, ja auch der naive Dilettant, der „nicht zeichnen kann", sich auf diese Weise eine Vorstellung von der räumlichen Tiefenschichtung (Landkartenschema).

Die offizielle Kinderpsychologie kennt das von uns behauptete Nebeneinander von Gesicht und Zeichen, visuellen Einzelgedächtnisbildern und Allgemein-Vorstellungen, die als noch anschauliche Vorstufen der erst später unsinnlich werdenden Begriffe zu gelten haben und deren Stelle im seelischen Mechanismus einnehmen, bis jetzt noch nicht in dieser Form. Dagegen wird die große sinnliche Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit der Erinnerungsbilder, „visuellen Individualvorstellungen" (also unserer „Gesichte") oft betont (vgl. Gaupp, Psychologie des Kindes, Seite 66, Einzelbeobachtungen auch bei Preyer, Sully u. a.). Daß der Gedächtnisimpressionismus des vorgeschichtlichen Höhlenmenschen eine abnorme Entwicklung des optischen Erinnerungsvermögens voraussetzt, wird auch in der bekannten Literatur (Hoernes, Grosse, Verworn u. a.) wiederholt angedeutet. Verworn nimmt eine langsame Entwicklung bis zur Bildung des begrifflichen Denkens an und bringt diese, zusammen mit dem Aufkommen religiös-magischer Vorstellungen etwa mit dem Übergang von der Jäger- und Fischerstufe zur Stufe des Pflanzenbauers und Tierhalters in Zusammenhang; er setzt demgemäß, auf dem gegenwärtigen Stande unserer Denkmälererkenntnis der vorgeschichtlichen Periode fußend, eine absolute zeitliche Priorität der „physioplastischen" Stufe vor der „ideoplastischen" an.

Die Frage scheint uns geschichtlich überhaupt nicht zu entscheiden, da man ja niemals nachweisen kann, ob man tatsächlich die eigentlichen Anfänge der Kunst vor sich hat. Auf alle Fälle leiten wir den ideoplastischen Stil nicht von einem abstrakten unanschaulichen Denken im Sinne heutiger Bewußtseinslage ab, sondern gleichfalls noch von inneren Anschauungen, eben den anschaulichen Begriffen, und wir möchten jedenfalls anregend zur Erörterung stellen, ob sich nicht wie beim Kinde so beim Natur- und „Urmenschen" von Anfang an das innere Leben in solche selbsterzeugte Begriffsbilder und in einzelne visuelle Gedächtnisbilder aufspaltet, die nur unter verschiedenen Bedingungen ungleichmäßig zur Entfaltung und in der Kunst zum Ausdruck kommen. Auf jeden Fall halten wir auch die Begriffsbilder durchaus für „Naturprodukte" im Sinne unseres folgenden Exkurses; dies im Gegensatz etwa zu Worringer, der bekanntlich in seiner faszinierenden Deutung der abstrakten Kunst einen besonderen Abstraktionsakt des sich der Erscheinungsfülle angstvoll erwehrenden Menschen annimmt und damit fälschlich von der Seelenverfassung des modernen abgelösten Menschen ausgeht.

Zu unserer Aufstellung von den gleichfalls bei den Naiven auftretenden Zeichen und Gesichten im anderen Sinne, nämlich als Symbolen und Gleichnissen für innere Zustände und Erfahrungen, unbewußten Erkenntnissen an Stelle bewußter Urteile und Schlüsse des begrifflichen Denkens, eines immer produktiven „Imaginierens", das auch für das Verständnis der Mythenentstehung wichtig ist, vergleiche man einerseits die wissenschaftlichen Untersuchungen der Traumanalyse Freudscher Richtung, andererseits deren Gegenpol die populäre neugnostische Literatur, die bei entsprechend vorsichtiger, kritischer Benutzung wertvollen Rohstoff bietet.

7. Der naive Mensch ist noch eingebunden in die Objektwelt, fühlt sich nicht als freies persönliches Ich der Natur gegenüber, die es durch Denken und Wollen zu beherrschen, wenn nicht gar hervorzubringen meint, sondern als ihre Funktion, als ihr Glied. Seine Gedanken und Träume empfindet er daher als Eingebungen, die er immer als etwas halbwegs Stoffliches anschaut. Seine Willensregungen wirken in ihm wie naturhafte Triebe und Instinkte. So lebt er gleichsam von außen nach innen: Fühlen, Denken und Wollen bleiben ihm „Naturprodukte", Spuren und Richtungen, mit denen der natürliche Kosmos sein Wesen durchwirkt und durchflutet, nicht eigene Erzeugnisse. Eben darum bleibt der naive Mensch, insbesondere das Kind, innerhalb der Sphäre der optischen und visionären Gesichte und Zeichen stehn; erst der abgelöste

Mensch bildet ja wirklich unsinnliche, geistige Begriffe, Universalien, von denen er annehmen kann, daß sie „ante rem“ bestehen können. Der unabgelöste Mensch fühlt in seinen Zeichen und Gesichten, seinen Wollungen und Gefühlsstimmungen sich als ein unmittelbarer Teilhaber des Naturseins draußen: mögen diese Gesichte und Zeichen noch so anders aussehen als die veranlassende Wirklichkeit der „Eindrücke“ draußen und drinnen, sie sind doch immer Einverleibungen jener Wirklichkeit, wenn auch in verwandelter Form. Der abgelöste freie Persönlichkeitsmensch dagegen fühlt sich gleichsam leer. Sein Denken und Wollen und Fühlen, gänzlich losgelöst von seinen sinnlichen Eindrücken, Trieben und Empfindungen, macht sich über diese her, sie zu verarbeiten und dadurch die verlorene Natur für sich persönlich mittelbar wiederherzustellen. Wenn ein Naiver aus Spiel oder magischem Zweck modelliert, zeichnet oder malt, so ist es ihm, als ob die Dinge sich durch seine Hand malten; der Erwachsene dagegen malt sich durch die Dinge, indem er seine synthetischen Kräfte auf ihre Darstelluug anwendet. Die Dinge sagen gleichsam durch das Kind: „so bin ich“. Sie tun es, indem sie das Kind veranlassen, seine Zeichen und Gesichte, ihre natürlichen Vertreter in seiner Seele niederzuschreiben und dabei auch jene visionären Symbolbilder zu verwenden, die das von ihnen angeregte Gefühl zu erzeugen vermag. Niemals würde der unabgelöste Mensch, das Kind auf den Gedanken kommen, sich den Dingen gleichsam gegenüberzustellen, wissenschaftsartig zu untersuchen, wie sie an sich sind oder sein sollen, sie durch einen freien Willensakt von sich aus wiederherzustellen, sie so, wie sie sich ihm darbieten, äußerlich nachzuahmen, oder gar sie zu „verbessern“, zu verschönern. „Vor der Natur“ zeichnet nur, wer nicht mehr „mit der Natur“ ist, wer sich selber nicht mehr „in der Natur“ fühlt. Dem Kinde aber ist die Idee vom Ding das Ding selbst; dies sein Ontologismus, sein naiver (magischer) Monismus.

8. Wundt u. a. fragen, wo sich das „Kritzelstadium“ des kindlichen Zeichnens in der Vorgeschichte fände. Brasilianische Felszeichnungen, auf die man sich berufen hat, kommen nicht in Betracht, es sind nur Rückfälle innerhalb einer schon ideographischen Stufe (so wie sie Krötzsch als Ermüdungserscheinung auch beim Kinde selbst nachwies und wie auch der Erwachsene sie kennt). Aber damit, daß eine solche Stufe aus der Frühmenschheit sich nicht erhalten hat, ist noch nichts gegen ihre vormalige Existenz bewiesen. Wundt geht dabei von der eben nur halbrichtigen Voraussetzung aus, daß das erste Kritzeln des Kindes lediglich Nachahmung der Lehrerarmbewegung sei. Gerade aus Krötzsch geht aber hervor, daß das erste Kritzeln nur durch Nachahmung angeregt, nach solchem ersten Anstoß aber ein Selbsttätigkeitsspiel ist, aus eigenem Rhythmus erwachsend —, dem dann später Bedeutung unterlegt wird. Nichts steht der Annahme im Wege, daß den ersten Menschen ihr rhythmisches Gekritzel erster Anlaß war, ihre inneren Zeichen und Gesichte in es hineinzufühlen und ihm zu unterlegen, was dann späterhin zur Darstellung führte.

9. Ist wirklich heute „das Unzulängliche Ereignis (und Erreichnis) geworden“? Spricht sich durch sein Herabsinken auf die Kindesstufe ein so gerichtetes Kunstwollen nicht selbst das Urteil? Ist die ästhetische Bewertung kindlicher Versuche nicht dekadenter Mißbrauch und Verfall? Die Beantwortung dieser Frage ist so wichtig für den Erweis der Daseinsberechtigung neuer Kunst, wie für die ihm entsprechende Wertung des kindlichen Bildens. Sie ist doppelt nötig, weil gerade an diesem Punkte in der öffentlichen Kunstmeinung viel Voreingenommenheit bemerkbar wird, gegenseitiges Sich-Mißverstehen und Aneinandervorbeireden.

Daß wir keinen Anstand nehmen, Kinderzeichnungen ästhetisch zu bewerten, beweist dieses Buch. Daß das Kind gemeinhin, wie wir sahen, Spiel, nicht

Kunst will, daß es nicht mit bewußt künstlerischer Absicht schafft und weder auf das Verstehen noch auf das Bewerten der anderen rechnet, daß es endlich selbst wenig ästhetisches Urteilsvermögen hat, alle diese von uns selbst erwähnten Tatsachen sind kein logischer Grund, die hervorgebrachten Gebilde nicht nachträglich ästhetisch bewerten zu dürfen. Auch die fälschlich sogenannten „Kunstformen der Natur" bis zu den Blumen und Sternen sind vom Schöpfer kaum als Kunstwerke angelegt; haben wir etwa kein Recht, sie schön zu finden? Allerdings erschöpft sich ästhetische Bewertung nicht mit der Feststellung der „Schönheit". Damit ein Ding künstlerisch vollkommen sei, muß es, bedünkt uns, vor allem dreierlei Forderungen erfüllen. Das, was es ausdrücken will, muß ein allgemein nachzuerlebendes, allgemein bedeutsames Gefühlserlebnis des menschlichen Gesamtbewußtseins sein (das „Allgemeinmenschliche" nannte man es früher). Ob es ein enges oder weites, entwickeltes oder keimhaftes, ahnendes oder verstehendes, aktives oder passives Erlebnis sei, ist ästhetisch nicht entscheidend. Ferner muß die Art, wie es diese Gefühle ausdrückt (Farbe, Linie, Fläche, Körper und Raum als Ausdrucksgebärden und Sinnbilder für Gefühle) „wahr" sein, das heißt dem gemeinten Gefühl wirklich entsprechen. Endlich müssen, wie wir schon bei Betrachtung der schmückenden Fähigkeiten des Kindes sahen, die ausdruckgebenden Mittel auch schön sein, das heißt: es müssen jene Mittel bei aller „Wahrheit" doch aufeinander abgestimmt und zum Einklang gebracht sein, wodurch sie von der gewöhnlichen Wahrheit des Lebens abgeschlossen und zugleich für den Sinn des Betrachters leicht auffaßbar gemacht werden. Ist dies alles der Fall, so ist ein Werk in sich vollkommen, ein reiner ästhetischer Wert. Scheint nun aber nicht das kindliche Welterlebnis, wenn auch noch so beschränkt und eng, doch voller allgemeinmenschlicher Wesenhaftigkeit und Bedeutung, in jedem von uns unverlierbar schlummernd, von jedem nachzuempfinden!? Ist nicht die Form der guten Kinderzeichnung solchem Erleben durchaus adäquat, würde sie nicht durch größeres „Können", bessere Naturwiedergabe das zugrunde liegende Wesen nur verfälschen (welchem nun einmal das praktisch rationale Begreifen der Wirklichkeit nicht eigen ist), und hat uns nicht die Erfahrung gelehrt, daß diese einfachen Ausdrucksträger eines einfachen Gefühlserlebnisses vom „Genius" zu einer wenn auch noch so simplen Harmonie mit seltsamer Sicherheit verbunden werden? So hindert uns also nichts, nachträglich ästhetisch zu bewerten, was ohne ästhetische Absicht entstanden war. Selbstverständlich ist dies nicht bei jeder Kinderarbeit angebracht. Ist das Grundgefühl aller Kinder auch fast stets irgendwie wesentlich, so kommt es doch bei den weniger aufgeweckten Kindern nicht so stark heraus, daß es zur Gestaltung drängte; oft ist auch das Gestaltungsvermögen zu unentwickelt, zaghaft und talentlos, und der kunstähnliche Instinkt hat kein großes Betätigungsfeld. Aber immer kann es sich nur um ein Zuwenig, ein Zurückbleiben handeln, denn eine Kinderarbeit ist in dem wenigen, was sie bietet, immer wahr und echt, das Kind hat weder das Können für das bloß Vorgetäuschte noch ein Interesse daran. Sein Werk ist immer in der Richtung auf das Gute entstanden; es ist wohl unkünstlerisch, aber nie widerkünstlerisch, wohl schwach, aber nie verlogen, wohl unschön, aber niemals wahrhaft häßlich, wohl ohne viel Geschmack, aber niemals „kitschig". Dem Erwachsenen hingegen ist heute die Freiheit zur ästhetischen „Sünde" gegeben. Was er ausdrücken will, ist nicht selten untief, unmenschlich, unwesentlich, die Form dagegen erborgt und unpassend, also unwahrhaftig, die harmonisierende Gestaltung dieser Form nicht mehr von unfehlbarem Trieb beherrscht, sondern unvollkommen oder nur von außen herangebracht.

Kann also der Erwachsene vom Kinde lernen, sich ihm anpassen? Insofern gewiß, als er es mit seinen Inhalten, seinen Mitteln bewußt so machen sollte, wie das Kind halb unbewußt mit den seinen! Diese Inhalte

(Gefühle, die am Erlebnis der inneren und äußeren Welt entzündet sind) sind gewißlich immer andere, müssen immer andere sein, als die der Kinder, weil die leiblich-seelische Organisation des Erwachsenen eine andere ist, mithin müssen auch die Ausdrucksmittel und die aus ihr schönheitsvoll zu bildende Enderscheinung andere sein.

Freilich will unsere Zeit sich offenbar nicht durchweg mit dieser rein formalen Bewunderung des Kindes und seines Verhältnisses zur Welt begnügen. Die Erkenntnis, daß man wieder naiv, urwüchsig, erdbürtig sein sollte, daß aber für den Erwachsenen Naivität einen ganz anderen Inhalt hat als für das Kind, ist nicht immer klar bewußt. Hier erst beginnt das wirkliche Problem, welches jedoch gleichfalls keineswegs mit einem einfachen „Für und Wider" zu erledigen ist. Zu scheiden ist dabei zunächst einmal das psychologische Seinsurteil von dem ästhetischen Werturteil. Ist es psychologisch möglich, daß ein Künstler in seinem Bewußtseinszustand wirklich wieder zum Kinde wird, so steht auch nichts der Möglichkeit im Wege, daß er seinen Gefühlen die entsprechenden kindlichen Elementarformen gibt. Das so entstandene Gebilde könnte ein Kunstwerk sein, denn es wäre als solches wesentlich, menschlich im Gehalt, wahrhaftig im Ausdruck und schön in der Gestaltung. Die Frage, wie der Künstler wieder zum Kinde ward, und ob ein solches Aufbrechen des Infantilen, wie es sonst nur Traum und Krankheit kennen, als Zeitsymptom günstig aufzunehmen ist, würde mit der ästhetischen Bewertung nichts zu tun haben. Nun haben wir aber behauptet, daß ein tatsächliches „Wieder-zum-Kinde-Werden" ohne Verlust der ordnenden Bewußtseinskräfte geistes- und naturwissenschaftlich ausgeschlossen ist, gewisse dahin deutende Erscheinungen immer nur eine Vergleichbarkeit, nicht Identität des Zustandes bedeuten. Ist diese Behauptung unanfechtbar, so folgt, daß ein einfaches Übernehmen der kindlichen Ausdruckssprache dem Gefühlserlebnis des sich kindlich gebarenden Erwachsenen nicht entsprechen, daß also das ästhetisch zu fordernde Kriterium der Wahrhaftigkeit der künstlerischen Ausdrucksform aus natürlichen Gründen nicht zutreffen kann. Aus diesem letzteren, aber auch nur aus diesem immanenten Grunde darf also der Kunstrichter im voraus ein gewisses Mißtrauen haben gegen den Wert „infantilistischer" Kunst.

Gewiß ist eine relative Annäherung des gereiften Bewußtseins an das Kindheitliche, ein Durchbruch der kindlichen Tiefenschicht dem Erwachsenen möglich, der Traum beweist uns, wie Freud nachgewiesen hat, die beständige Gegenwart des Kindes in unserer Seele. Die Annäherung kann ziemlich weit gehen; auch sie kann schon pathologisch bedingt sein: in diesem Falle ist ihr künstlerischer Ausdruck insofern verdächtig, als der krankhafte Rückbildungsprozeß Erlebnisweisen fördern könnte, die nicht mehr oder doch zu einem Teil nicht mehr das sind, was wir wesentlich, allgemein-menschlich genannt haben. (Es gibt freilich Ausnahmen, in denen der — naturwissenschaftlich betrachtet — pathologische Vorgang unbewußte, verdrängte Wesentlichkeiten des Menschen freimacht und ihre hemmungslose Aussprache erlaubt; indessen ist das Wort „kindlich" gerade hier zu eng und zu klein, um jene Wesentlichkeit zu umschließen, und wirkliche Kinder würden solche Erfahrungen nie über die Schwelle ihres Bewußtseins heben können.) Sie kann sich auch außerhalb der pathologischen Kategorien halten und einem Mysterium ähnlich sehen. Werdet wie die Kindlein. Auf alle Fälle aber kann hier der Weg nur ein rückläufiger sein, und darum muß sich auch das Ergebnis anders darstellen. Was Anfang, keimhaftes Aufblättern war, kann nur umgekehrt durch Abwelken ähnlich wieder erreicht werden. Die Abendröte ähnelt der Morgenröte, aber sie ist nicht dasselbe. Herablähmung des Bewußtseins hat nicht dasselbe Gesicht wie seine erste Entfaltung aus dem Unbewußten. Wir wollen nicht behaupten, daß sie nicht außerordentliche Offenbarungen zeitigen könnte,

aber diese sekundären Offenbarungen können nicht wirklich gleichen Gehalt, gleiche Form haben, wie die primären der echten Kindheit. Dies gilt gewiß auch von der Völkerkindheit und unserem Verhältnis zu ihr. Mag auch mehr Zwangsläufigkeit bei den Verjüngungsversuchen des Bewußtseins sein als man meint: immer bleibt der Grundunterschied, daß beim Erwachsenen die Anlage zur Freiheit und bewußten Beherrschung besteht, wo das Kind noch halb instinkthaft, halb unbewußt und naturnotwendig denkt, schaut und bildet. Was hier Not ist, ist dort Freiheit, was hier ein seherisches Finden, ist dort ein, höchstens durch Eingebung gefördertes Suchen. Was das Kind wegläßt, weil es einfach nicht sieht und bemerkt, das läßt der Erwachsene fort, obwohl er könnte, aus Stilprinzip und weil er seine Unwichtigkeit bewußt feststellt. Und wiederum läßt sich auch, mag auch Intellekt und Wille noch so sehr ins Urzuständliche zurückgebogen sein, jene ungeheure Wandlung in der Art der Weltverbundenheit nicht rückgängig machen, die im Geschlecht liegt, nicht die der Weltbewältigung, welche bei jedem Kulturmenschen an Stelle der primitiven Magie des erwachsenen Naturmenschen tritt.

Wer sich auch als echter bewußter Künstler ohne affektiertes Gehabe oder demonstrative Absicht, sondern aus einem inneren Müssen heraus in die Nähe des Kindhaften begibt, tut es auf eigene Gefahr. Gewiß kann dem einzelnen auf dieser äußersten Grenze, die ohne Selbstaufgabe möglich ist, heute Sublimes gelingen. Die Entscheidung darüber, ob wir es mit einem Kunstwerk im eigentlichsten Sinne zu tun haben, kann nur von Fall zu Fall gegeben werden und ist Sache eines letzten, feinste Abstufungen wägenden Takts. Macht aber ein solches Wagnis, ein solches „Abenteuer der Vernunft" Schule, wird die infantile Art, die im Einzelfall ihr Recht haben mochte, Mittel und Programm einer Gruppe (und es hat auch an solchen Verirrungen nicht gefehlt), so ist das Verhängnis hereingebrochen, die Kunst hat Bankerott gemacht, denn es ist ausgeschlossen, daß eine in fast geheimnisvollem Einzelfall möglich gewordene Seelenverfassung sich wiederholt und ausbreitet. Es kann sich immer nur um Nachahmung handeln, der das Kennzeichen der Wesentlichkeit und Wahrheit fehlt.

10. Überall im Lande regen sich bereits Kräfte, die — kaum noch beschränkt, bisweilen schon unterstützt durch Lehrplan und Vorschrift — eine Gestaltung des Zeichen- und Modellierunterrichts, daneben auch der Unterweisung in kunstgewerbeartigen Handarbeiten (Basteleien) aller Art, etwa nach Grundsätzen und innerhalb solcher allgemeiner Ideen einzurichten streben, wie wir sie beschrieben haben. „Psychologische Versuchsklassen", in denen Kinder und Halbwüchsige ohne jede Korrektur, zum Teil nach vorher empfangenem Unterricht, zum Teil nur unter allgemeiner seelischer Anregung zu künstlerischen Versuchen veranlaßt werden, erscheinen hier und da den staatlichen und städtischen Kunstschulen angegliedert, wodurch später eine Auslese der Begabten gewonnen wird. Die moderne „Zeichenwissenschaft" (K. Krieger) kennt neben dem Zeichnen nach der Natur und aus dem Gedächtnis die „Entwicklung der Jugendseele zu schöpferischer Eigenarbeit" als eine Hauptaufgabe des Zeichenunterrichts und ein Egenberger zeigt, wie in der „reinen Kinderleistung", die er in Rede, im Zeichnen und im Formen des Kindes nachweist und beobachtet, der beste Anknüpfungspunkt für den Unterricht liegt. Die vielseitige schulische Verwertbarkeit der spontanen unbeeinflußten Kinderzeichnung gerade auf der Unterstufe wird immer deutlicher erkannt; man weiß den Wert des erzählenden und beschreibenden Zeichnens für die psychologische Beurteilung des Kindes, für den Sach- und Anschauungsunterricht, für den Unterricht in Deutsch, biblischer Geschichte, Geschichte und Naturkunde zu schätzen, weil die kindliche Zeichenkunst oft viel genauer Aufschluß über das kindliche Verstehen und Behalten gibt, als das gesprochene Wort. Daß die reine Kinderleistung des Erzählungs- und Stimmungszeichnens auch rein künst-

lerische Eigenwerte fördert in dem Sinne, wie sie diese Schrift beschreibt, ist eine Tatsache, die sich allerdings erst langsam durchsetzt, die aber in manchen Fällen schon völlig revolutionierend auf den eigentlichen Zeichenunterricht eingewirkt hat. Die Mannheimer Ausstellung zeigte die Unterrichtsergebnisse einiger Zeichenlehrer, die das spontane Nachzeichnen auf allen Stufen dem herkömmlichen Modell-, ja auch dem eigentlichen Gedächtniszeichnen überordnen. Sie beschränken sich darauf, alle gleichsam im Kinde veranlagten Mittel und Ausdrucksmöglichkeiten ganz zwanglos ins Spiel zu setzen, und erzielen oft wunderbare Ergebnisse. An diese reinen Kinderleistungen schließen sie dann die eigentliche Belehrung mehr oder weniger systematisch an. Der Ausgangspunkt bleibt die Anregung solcher Vorstellungen und Gefühle, die dem Kinde besonders naheliegen, die es „interessieren". Aktuelle Ereignisse und Vorgänge, Eindrücke aus Deutsch und Geschichte werden durchgesprochen; zu dem Versuch, derartige Erlebnisse ohne jedes Bemühen um objektive Richtigkeit in einer unmittelbaren Ausdrucksgebärde von Linie und Farbe auszudrücken, wird Mut gemacht, Interesse und Einbildungskraft des Zöglings in Wallung gesetzt. Persönlichkeit des Lehrenden macht da alles! Wenn jedem seine Sprache und Weise gelassen und gefördert wird, so kann im Laufe eines Schuljahres ein ganzer wunderschöner Kalender der dem Kinde wichtigen, typischen oder einmaligen Erlebnisse, der Feste und Feiern, ländlichen Beschäftigungen, aber auch besonders fesselnder Eindrücke aus dem Unterricht usw. entstehen, voll ursprünglicher und kindlicher Züge der Erfindung, — wobei fast jedes begabte, geweckte Kind spielend und tastend seine besondere Handschrift und Darstellung findet, ohne zu ahnen, daß nicht selten die Geister großer Schaffender aus den Anfängen der Kunst segnend hinter ihm stehen. Andere Pädagogen verzichten sogar auf den Ausdruck bestimmter Vorstellungen und Begriffe, sie suchen den schöpferischen Punkt, wo das Gefühl unmittelbar in Farbe und Form, ohne gegenständliche Vermittlung, anschaulich wird. Vom anderen Pol der kindlichen Veranlagung gehen sie aus, jener erwähnten Lust an abstrakten Form- und Farbenphantasien, sie im Unterricht gleichsam zu isolieren, ist ihr Ziel. Sie wollen das Kind lehren, daß es in Farbe und Form als solchen eine angeborene Sprache besitzt, so wie in den Tönen der Musik, und daß es diese Sprache direkt in ihren Elementen als Gefühlsausdruck handhaben kann, ohne daß diese Elemente an bestimmt nachgeahmten Naturformen gewonnen oder immer zu bestimmten schmückenden Zwecken angewandt zu werden brauchen. So glaubt man gerade im Kinde unmittelbar beim innersten Wesen des Kunsttriebes ansetzen zu können: der Gebärde, der expressiven Wahrheit der Elemente, wobei gerade die Farbe das Urelement zu sein scheint, deren Sprache das Kind ohne weiteres versteht. Versuche, ganz allgemein Schmerz und Lust oder mehr gegenständlich umrandete Empfindungsreihen wie die Stimmung von Sommer und Winter, den Kampf von Winter und Frühling abstrakt in ungegenständlichen Formen und Farben ausdrücken zu lassen, gelingen auch schon kleineren Kindern oft überraschend, sie scheinen ihnen angeboren. Älter als solche Experimente sind die Versuche, abstrakte Formen und Farben nicht eigentlich als Selbstzweck, sondern zu schmückenden Absichten hervorzurufen, und auch hier enthüllt sich der besondere Stil der reinen Kinderleistung, ein besonderer Rhythmus des Schmückens, der sich nur leider allzuleicht durch schlechte, im Gedächtnis behaltene Vorlagen und Muster verwischt. — Genügt es nun für den Zeichenlehrer, sich auf die Förderung reiner Kinderleistung auf allen diesen Gebieten zu beschränken, oder wie soll er das, was wir „Schulung von Auge und Hand" nannten, das Beibringen bestimmter Fertigkeiten und Kenntnisse an die Kinderleistung anschließen, ohne ihr die Spontaneität zu nehmen? Hier eines der schwierigsten Probleme des modernen Zeichen-

unterrichts, zu dem wir im Text nur einiges Grundsätzliche beigebracht haben Es handelt sich dabei nicht bloß — um ein Beispiel zu nennen — etwa um die dort erörterte Frage, wie weit, ob und wann bestimmte systematische Kenntnisse der räumlich-illusionistischen Darstellung an den Zögling herangebracht werden sollen (Perspektive, Schattenkonstruktion usw.), sondern viel tiefgreifender: ob auf die Erweckung des Raumgefühls und Körperempfindens überhaupt verzichtet werden soll, weil das spontane Zeichnen des Kindes im allgemeinen wenig davon offenbart. Es ist ja eine Tatsache, daß das sich selbst überlassene Kind die Elemente des Körpers und des Raums als Ausdrucksgebärde seiner Gefühle weit weniger zu nützen weiß, als das, was als Linie und Farbe sich flächenhaft gestalten läßt. In seinen optischen Totalvorstellungen („Gesichten") wird das Körperliche, Kubische ebenso wie das räumliche Hintereinander nur undeutlich bewahrt; Körperkonstruktion, sei es rein stereometrisch oder durch Schattierung, Modellierung, Überschneidungen und Verkürzungen, werden bei dem Versuch, die inneren Gesichte zu Papier zu bringen, jedenfalls weggelassen und durch die besprochenen Darstellungsmittel ersetzt. Erst recht das ganz aus dem Begriffsbild schaffende, Zeichen gebende und reihende Kind verzichtet auf Tiefenschichtung, und wenn ein kleiner Zeichner gehalten wird, sich einmal rein ornamental oder expressiv in Farbe und Form zu ergehen, so wird er in den weitaus meisten Fällen sich aufs Flächenhafte beschränken, wenn schon auch in diesem Falle merkwürdige Ausnahmen, Kubisten und Raumdenker, nicht ganz selten sind. Soll nun dieser, im Kinde nur ziemlich selten durchbrechende Sinn für den Ausdruckswert und die bildmäßige Verwendung des Körperlichen sowohl im mathematisch-kristallinischen als auch im organisch-leiblichen Sinn, für den Ausdruckswert der Raumtiefe und -weite dennoch erzieherisch entwickelt werden? Wer dies mit Entschiedenheit bejaht, braucht doch keineswegs sogleich mit dem lähmenden Studium nach mathematischen Körpern und nach der Natur, keineswegs mit den Lehren der Perspektive und der Schattenkonstruktion zu beginnen, die ja immer nur Körper und Raum vom zufällig gegebenen Beschauerstandpunkt aus erleben lassen. Ausgezeichnete Lehrweisen sind gefunden, um zunächst in plastischen Versuchen und Klebarbeiten usw. gleichsam spielend die Elemente der Körperlichkeit und des Raumes im Gegensatz zur Fläche in ihrer Wichtigkeit bewußt zu machen, ihre organische Verknüpfung mit Farbe und Linie, ihre Unterstützung durch die Farbe folgerichtig aus der Erfahrung des Zöglings wachsen zu lassen, bis er den Wunsch empfindet, das charakteristisch Räumliche solcher Gebilde auch beim Darstellen auf der Fläche zu erhalten. Hier setzt dann der Unterricht ein. Eine Hauptaufgabe beim Erwecken des Körper- und Raumsinnes spielt indessen der Form- und Modellierunterricht, auf den wir im folgenden Exkurse eingehen.

11. Es entspricht nur der erwähnten Vernachlässigung des Raum-Körperlichen in der Kinderzeichnung, daß spontane Äußerungen des Kindes im Plastischen selbst viel seltener sind als Flächengebilde*). Wohl wird geschnitzt und in Plastilin und Ton geformt, aber der beste Beweis dafür, daß ein Körperbilden dem Kinde als Ausdrucksmittel ferner liegt, ist wohl darin zu finden, daß seltener als im Malen und Zeichnen dem spielend modellierenden Kinde etwas gelingt, was uns Erwachsene in seiner Einfachheit doch ausdrucksvoll und schön anmutet. Der Genius steht hier nicht so sichtbarlich, seiner Anlage zum Durchbruch helfend, hinter dem Kinde. Man sage nicht, daß äußere Umstände allein dies Zurücktreten der plastischen Spiele bedingen: etwa die Tatsache, daß man Kindern ungern ein Messer in die Hand gibt oder daß

*) Man vergleiche die Beweisführung, die Potpeschnigg ihrer These von der Priorität der Zeichnung gegenüber dem plastischen Bilden beim Kinde widmet.

die Plastilinmodelle bald wieder zerfallen. Erklärungen vom Material her, so einleuchtend sie dem praktischen Verstande erscheinen mögen, treffen nie in die wirkliche Welt der letzten Ursachen, die vielmehr in der leibseelischen Organisation des Kindes zu suchen sind.

Das spielende Bilden des Kindes geschieht, wie wir gesehen haben, in der Hauptsache vermittels sinnlicher Vergegenwärtigung von Zeichen und Gesichten. Für plastische Versuche fällt nun aber die optische Sphäre im wesentlichen ganz aus! Ein Übersetzen rein optischer Gesamteindrücke aus der Erinnerung in die plastische Rundform ist das denkbar Schwerste. Bei dem geringsten Versuch der Verwirklichung der Erinnerungsbilder ist darum das Kind zum Nachprüfen vor der Wirklichkeit, aus der Nähe und von verschiedenen Seiten her veranlaßt, Tastsinn muß ihm den Gesichtssinn ergänzen, eine Komplizierung, die dem impressionistischen „Gesichts"charakter, an den das Bilden des Kindes gebunden ist, widerspricht. Spontane plastische Versuche kommen an sich seltener vor als zeichnerisch flächenhafte; reine Vorstellungskraft müßte hier aus gesammelten Erfahrungen die optisch nicht aufgefaßten Tatbestände (vor allem die Rückseiten) ergänzen. Der Modellierunterricht, wie er neuerdings für Schulen mit höchstem Recht propagiert wird, hat aus diesen Tatsachen bestimmte Schlüsse zu ziehen. Weit ausschließlicher als beim Zeichnen und Malen muß die Erweckung der plastischen Spontaneität, des bildnerischen Spieltriebs seine Aufgabe sein, denn jede vorzeitige Belehrung — Studium der objektiven Größenverhältnisse des menschlichen Körpers, seiner Anatomie, seiner Bewegungsfunktionen usw. sowie Anwendung dieser Kenntnisse in plastischen Darstellungsversuchen — würde die an sich schon geringere und mehr gehemmte Lust des Kindes zum ausdrucksvollen Formen gänzlich lähmen, vielleicht gelegentlich bei Sonderbegabungen gute Ergebnisse für das Wissen und die Geschicklichkeit, aber nie etwas hervorrufen, was uns Erwachsene in seiner Befangenheit doch künstlerisch anmutet. Überhaupt hat der Lehrer, wenn es ihm gelang, die plastische Spontaneität zu wecken, aus den erwähnten Gründen weit weniger als bei zeichnenden Kindern auf die Wirksamkeit des optischen Gedächtnisses zu rechnen. Häufiger werden ihm spontane Versuche begegnen, die aus der zum Begriffsbild („Zeichen") verarbeiteten Vorstellung stammen. Diese Möglichkeit ist dem spielend bildenden Kinde zugänglich, wenn man ihm Stoff und Werkzeug gibt. Hier entstehen aus Zwang und Drang jene kubistisch anmutenden, masken- und idolartigen Gebilde, in denen das psychogenetische Gesetz mit seinen merkwürdigen Parallelen zu Neger- und Südseeplastik viel reiner und auffälliger wirkt — wohl weil der formbildende Wille des Stoffes und Werkzeuges ein stärkerer ist und weil das Kind viel weniger durch plastische Vorlagen und Vorbilder von sich selber abgelenkt wird. Ohne Frage müßte der Lehrer hier ansetzen. Statt zuerst die „Hand" durch das Drehen leblos mathematischer Körper zu schulen, statt dann das „Auge" und Gedächtnis einseitig mit dem Naturstudium zu beschweren (analog dem herkömmlichen Zeichenunterricht), kann er durch spielende Übungen die abstrakte dreidimensionale Ding- und Vorgangsvorstellung, von der das Kind in diesem Falle ausgehen sollte, in ihm stärken, indem er gleichzeitig darauf hinweist, wie ihre Verwirklichung gleichsam im Material und Werkzeug (Holzblock, Stamm) kubisch vorgebildet ist. Darum ist Holz und Stein im Grunde ein weit besserer Werkstoff für das Kind als das bequeme, zu naturalistischen Arbeiten verleitende, dem ideoplastischen Vorstellen nicht entgegenkommende Plastilin. Naturstudium am Menschen, d. h. Erlernen, wie die Natur sich leiblich ausdrückt, könnte nur dann im Kinde fruchtbar werden, wenn es dazu veranlagt wäre, sich mit dem organischen Leibe bewußt auszudrücken, den eigenen Körper und damit auch das Leibliche überhaupt als etwas für sich Bestehendes, die Seele Abspiegelndes von einem inneren Persönlich-

keitsmittelpunkt her zu lenken — und wir haben schon gesehen, daß die von außen her gelenkte Natur des Kindes ebenso wie sein noch unerotisches Fühlen solchem plastischen Ausdrucksvermögen im Wege ist. Dagegen scheint dem Kinde das Anorganische, Kristallinische, welches mit seinen Regelmäßigkeiten dem abstrakten Vorstellen entspricht und auch objektiv im Material „drin" zu stecken scheint, verwandt und vertraut, so lange es nicht tot (bloß mathematisch regelmäßig), sondern durch eine Vorstellung gleichsam vergeistigt ist. Dies zeigt sich besser noch als bei den aus Begriffsbildern erwachsenen Gebilden, bei jener anderen Gattung von Gesichten und Zeichen, wo das Kind nicht erzählen, sondern eine monumentale oder dekorative Zweckaufgabe plastisch vergegenwärtigen will, einfach aus spielender Lust, und gleichzeitig damit freie Gebilde als Gebärden innerer Gefühle hervorbringt. Zwecklose abstrakte Körperkunst vom Typus „Archipenko" scheint es beim Kinde nicht zu geben, soweit es sich um organismusähnliche, freifließende Formen handelt, während ein Kind auf Anregung wohl im Sinne Kandinskys auf der Fläche zu phantasieren vermag. Dagegen gibt es ein großes Gebiet zweckhaft-abstrakten raumkörperlichen Phantasierens für das Kind, dem man die kubischen Elemente in die Hand gibt: Der Baukasten.

Je mehr die Plastik das Ausdrucksmittel des Organisch-Leiblichen verläßt und in das Gebiet einer mathematisch vorstellbaren, kristallinisch zu verwirklichenden Raumregelmäßigkeit kommt, um so mehr gerät sie in das Gebiet der Baukunst. Die Stufe des Mals, Monumentes, bildet dazu als Motiv den Übergang, während ihn als Stil der ägyptische „Kubismus" bietet. Baukunst ist angewandte Plastik in anorganischen Formen, sie kann daher von der Beobachtung der organischen Natur das Wesentlichste nicht erlernen. Baukunst drückt nicht persönlich bedingte Lebensgefühle aus, sondern kollektive Allgemeingefühle: der Baumeister gibt der Seele (genauer: dem „Geist") des Steins ihre Sprache. Nicht der bewegliche Leib entspricht dem Stoff des Architekten, sondern eher das Skelett, welches wir am meisten als Arbeit der außer uns wirksamen Naturumwelt, am wenigsten als Arbeit unserer Innerlichkeit empfinden. Es ist zu verstehen, warum ein Phantasieren mit Bausteinen dem Kinde Freude macht und warum es darin so oft schöpferisch ist. Leider ist das Gebiet (bis auf Krötzsch' wertvolle Hinweise) noch wenig methodisch bearbeitet, Kinderbauten sind niemals photographiert worden. Man könnte vielleicht auch hier gewisse psychogenetische Parallelen nachweisen und zugleich damit den Beweis geben, daß das Sonderwesen des Kindes hier zu wirklicher Entladung kommt. Nichts verkehrter unter solchen Umständen, als das Kind durch Vorlagen moderner Zweckbauten (Rathäuser, Fabriken, Villen usw.) mit fertigen Teilen wiederum voreilig auf das „Leben" vorzubereiten, so wie es mit neuesten Reformbaukästen geschieht, verkehrt auch das Nachahmen historischer Stile zur Belehrung des Kindes. Der rechte Baukasten sollte viele, in Farbe und Form verschiedenartige und vielfältig anwendbare Grundteile enthalten, seine Grundrißbeigaben und Perspektiven sollten ebenso ungeschichtlich wie unmodern nur zum räumlichen Vorstellen nach Grundriß und Anfriß elementar zu erziehen suchen, damit das Kind möglichst bald sich selbst zu eigenem Disponieren überlassen bleibt. Es werden herrliche Bauwerke aus Vorzeit und Nirgendland entstehen, Hilfen zur kubischen Vergegenwärtigung kindlicher Spiele und Träume: erst Höhlen (in Sandhaufen usw.), dann Male, dann Türme, Burgen und Schlösser, zuletzt erst Häuser. Sie allein sind des Kindes Reich, nicht moderne Villenbauten.

Nachweis der benützten Literatur.

I.

Allgemein anregend waren, im Sinne des Widerspruchs und der Zustimmung:

Baldwin, J. Mark. Mental development of the child and the race.
Cohnstamm. Ergebnisse der hypnot. Selbstbesinnung.
Deri, Max. Versuch einer psychologischen Kunstlehre.
Frank, Leonhard. Die Räuberbande, Roman.
Frobenius, Leo. Paideuma.
Gaupp, R. Psychologie des Kindes.
Groos, K. Die Spiele des Menschen.
Hamann, Richard. Ästhetik.
Kretzschmar, Joh. „Kinderkunst und Urzeitkunst." In der Zeitschrift für pädagog. Psychologie, Pathologie und Hygiene.
Lange, Konrad. Wesen der Kunst.
v. d. Leyen. Das Märchen.
Lichtwark, Alfr. Sämtliche Schriften.
Löwy, Emanuel. Die Naturnachahmung in der griechischen Kunst.
Messer, August. Psychologie.
Novalis. Fragmente.
Paul, Jean. Levana.
Perez. L'art et la poésie chez l'enfant.
Preuß. Psychologie der Naturvölker.
Preyer, W. Die Seele des Kindes.
Reja, Marcel. L'art chez les fous.
Schopenhauer, Arth. Parerga und Paralipomena.
Silberer, Herbert. Probleme der Mystik und ihrer Symbolik.
Silberer, Herbert. Der Traum.
Sully, J. Untersuchungen über die Kindheit.
Steiner, R. Die Rätsel der Philosophie.
Verworn. Ideoplastische Kunst.
Worringer, Wilh. Abstraktion und Einfühlung.
Wundt, Wilh. Probleme der Völkerpsychologie.
Wyneken, G. Schule und Jugendkultur.

II.

Von der umfangreichen Spezialliteratur waren es u. a. folgende Werke, mit denen ich mich auseinandersetzte:

Bergemann-Könitzer, Marta. Über plastischen Gestaltungsunterricht.
Bosselt, R. Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts.
Cornelius, Hans. Kunstpädagogik.
Egenberger, H. Die reine Kinderleistung.
Jakobsen, Malte. Den estetiska uppfostran i skolan.
Kerschensteiner, Georg. Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung.
Krötzsch, W. Rhythmus und Form in der freien Kinderzeichnung.
Kuhlmann, Fritz. Bausteine zu neuen Wegen des Zeichenunterrichts, 7 Hefte.
„Kunst und Jugend", Jahrgang 1921.
Levinstein. Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahre.
Potpeschnigg, L. Aus der Kindheit bildender Kunst.
Ricci, C. Kinderkunst.

Hinweise zu den Bildern.

Vorbemerkung. Die Reihenfolge der Zeichnungen wurde im großen und ganzen nach dem Alter der Kinder bestimmt, doch ergaben sich z. B. auch aus der Zugehörigkeit zu demselben Zeichner oder zu ein und derselben Schulklasse gewisse Gesichtspunkte der Anordnung. Es wurden nur spontan entstandene, unkorrigierte Versuche aufgenommen, keinerlei Zeichnungen nach Vorlagen oder nach der Natur.

1. „Der tanzt“ (Bleistift, 15,5:15,2 cm. Knabe, Darmstadt, 3 Jahre).
   Zeichner ist der Sohn eines verstorbenen Graphikers, doch entstand das Blatt nach dem Tode des Vaters. Innerhalb des ideographischen Schemas ist doch etwas von der besonderen, lustig-bedächtigen Bewegtheit des Hampelmannes in der Linienführung ausgedrückt. Vergleiche von demselben Knabe Nr. 10.

2. „Skizzenblatt mit Soldaten u. a.“ (Bleistift, 6,5:21 cm. Knabe, München, 3½ Jahre).
   Kein Künstlerkind, die Mutter hat einiges zeichnerische Talent. Der Knabe füllt schon mit 3 Jahren ganze Hefte mit solchen Bleistiftskizzen. Sie sind der schlagendste Beweis dafür, daß schon im frühesten Alter ein zeichnerischer Ausdruck aus der visuellen Erinnerung und der im visuellen Sinne konstruierten Phantasievorstellung möglich ist, daß also „Gesicht“ schon so früh neben „Zeichen“ stehen kann. Das in Frage kommende Kind hat die „ideographische“ („Zeichen“-)Manier überhaupt ganz übersprungen, und ist auch später nicht zu ihr gelangt. In dem vorliegenden Blatt sind in Reih und Glied stehende Soldaten völlig „korrekt“ in räumlichem Hintereinander mit den entsprechenden Überschneidungen skizziert. Man sieht ganz deutlich, daß lediglich die noch ungenügende Herrschaft, die der Geist des Kindes über die Muskeln ausübte, daß rein äußere psychophysiologische Mängel eine genauere Verwirklichung des Vorstellungsbildes verhinderten.

3. „Hans guck in die Luft“ (Bleistift, 35:22 cm. Knabe, Engländer, 3 Jahre).
   Das der Sammlung des Instituts für Kultur- und Universalgeschichte in Leipzig entnommene Blatt ist im Zusammenhang dieses Buches bemerkenswert deswegen, weil dem kleinen Zeichner in den Grenzen seiner frühkindlichen Zeichensprache unwillkürlich ein fast verblüffend wirkender Ausdruck seines Engländertums gelungen ist.

4. „Flügelwesen mit Engel unter Baldachin“ (Bleistift, 33,5:20 cm. Mädchen, München, 4 Jahre).
5. „Prinzessin mit Zwergen“ (Bleistift, 30:23 cm. Mädchen, München, 4 Jahre).
   Beispiele des „erscheinungsgemäßen“ und zugleich gebärdenhaft expressiven Darstellens („Gesicht“, nicht Zeichen) beim noch sehr kleinen Kinde. Eine intuitive Keckheit trifft mit skizzenhaften Umrissen die Bewegungen, Größenverhältnisse, ja sogar das Körpervolumen im Sitzen und Stehen im allgemeinen merkwürdig energisch und richtig. Erinnerungen an Bilder-

bücher sind mit einer völlig freien, sich in barocken Ausladungen spielend ergehenden Handschrift eigentümlich verarbeitet. Dabei ist das Kind auch schon über die sonst in diesem Alter bevorzugten Einzelfiguren hinaus zur Darstellung ganzer Märchenszenen fortgeschritten. Die Blätter sind in wenigen Minuten hingeworfen, ähnliche entstehen in großer Anzahl und zeigen immer wiederkehrend die Lieblingsmärchengestalten des Kindes, wie es sie in seinen Bilderbüchern und in Kindertheaterstücken fand.

6. „Bildnisversuche“ (Blaustift, 18,5:21 cm. Knabe, Bensheim, 5 Jahre).
   Mit vielen Zeichnungen dieser Art hat der Knabe sich selbst und seinen ganzen Bekanntenkreis „porträtiert“. Das ganz dürftige ideographische Schema ist jedesmal aus zeichnerischem Instinkt heraus zu verschiedenartigstem Ausdruck erhoben. Karrikierende Absichten lagen dem Kinde wahrscheinlich fern. Sie wurden höchstens infolge der Wirkung auf die Erwachsenen nachträglich hineingelegt.

7. „Kasperles“ (Bleistift und Wasserfarbe, 10:17,5 cm. Knabe, Mannheim, 5 Jahre).
   In kecken Übergängen sind Hellblau, Hellgrün und Hellbraun verwertet. Seine Erinnerungen an oft erlebte zappelnde, schwankende Kasperlepuppen hat der Knabe in vielen solchen grellbunten Skizzen spielend verarbeitet. Auf ein paar Gliedmaßen mehr oder weniger kam es ihm dabei ebensowenig an, wie auf sonst irgendwie nachahmende Wiedergabe bestimmter Beobachtungen. Gedächtnismäßiges („Gesichte“ im optischen Sinn) mischt sich mit frei hervorgebrachten Ausdrucksformen („Gesichte“ im visionären Sinn).

8. „Weihnachtsmann“ (Buntstift 16,5:21,5 cm. Mädchen, Mannheim, 5 Jahre).
   Körper und Hut sind rot mit gelben Rändern behandelt, Stock und Sack erscheinen in schmutzig brauner Farbe, am Rand ist ein wenig hellblauer Himmel angedeutet. — Bei vollkommen schematischem Zeichenstil ohne jede äußere Richtigkeit ist durch verschiedene Mittel (etwa das Gegengewicht von Kopf und Sack) das Tappende, Schleppende, auch das gutmütig Unheimliche des greisen Wintergastes kräftig ausgedrückt.

9. „Im Atelier“ (Buntstift, 6,5:21 cm. Knabe, München, 5½ Jahre).
   Von dem Zeichner des Blattes Nr. 2. Erinnerungen an Witzblätter, Bilderbogen usw. sprechen höchstwahrscheinlich mit und sind „kongenial“ verarbeitet. In der Perspektive, in den Überschneidungen usw. ist schon jetzt (!) eine gewisse Sicherheit erreicht. Bei der Führung der Umrisse wirkte formelhafte Vereinfachung (Kurven, Rechtecke, Geraden usw). helfend mit.

10. „Drei Paschas von drei Roßschweifen“ (Bleistift 30:21 cm. Knabe, Darmstadt, 4 Jahre).
    Von der in Nr. 1 erreichten Stufe ist das Kind über die Wiedergabe des reinen „Zeichens“ hinaus zu einem merkwürdigen Phantasieren in Schnörkeln und Formeln übergegangen. Das Ideographische geht hier unmittelbar ins Ornamentale über! Andere Blätter der gleichen Stufe erinnern noch mehr an alt-mexikanische Muster, sowie auch an Modernstes.

11. „Ein Pater“ (Wasserfarbe, Figur 9 cm hoch. Knabe, Darmstadt, 5 Jahre).
    Das Gesicht ist gelbbraun mit roten Lippen, in den Augen ist Weiß ausgespart, Hut und Rock sind dunkel gehalten.

12. „Maria, sie guckt ganz fromm“ (Wasserfarbe, Figur 12,5 cm hoch. Knabe, Darmstadt, 5 Jahre).
    Die Haare sind goldgelb, das Gesicht mehr ins Rötliche spielend.

13. „Mann mit Totenkopf“ (Wasserfarbe 16:23 cm. Knabe, Darmstadt, 5 Jahre).
    Das braune Gewand ist dunkelrosa umrandet und mit schwarzem Muster versehen, Totenkopf und Augen schwarz. — Im Gegensatz zu seinen Zeich-

nungen (Nr. 1 u. 10) von der Stufe des reinen schematischen „Zeichens“ und der ornamentalen Ausbildung schafft der Zeichner hier in einer der Erscheinung viel näher stehenden Art aus äußeren und inneren „Gesichten“ heraus, wobei er vielleicht von der Erinnerung an einmal gesehene Arbeiten des Vaters beeinflußt ist. Mit der Empfindsamkeit für Geistiges, Übersinnliches, deren noch nicht schulpflichtige Kinder vor allem bei gleichgestimmter Umgebung bisweilen fähig sind, hat der Kleine seine Profile und Farben beseelt, wobei wiederum fast alle schematischen Grenzen übersprungen scheinen. Was von dem Kinde sonst berichtet wird, entspricht den aus den Zeichnungen gewonnenen Eindrücken: merkwürdige dichterisch-religiöse Aussprüche, die vor allem wie auch die Zeichnungen unmittelbar nach dem Erwachen aus dem Tiefschlaf erfolgten, eine auch sonst bei Kindern sehr häufige, aber hier abnorm entwickelte synästhetische Fähigkeit, welche den Knaben schlechthin alles in Farbezeichnungen ausdrücken läßt (Bauchweh etwa „violett“ usw.), häufige körperliche Erschöpfung nach derartig gesteigertem Tun, Sagen und Bilden. Die neuesten Versuche des inzwischen körperlich robuster gewordenen Kindes zeigen, soweit sie dem Verfasser vorlagen, bereits einen auffallenden Rückgang derjenigen Eigenschaften, die den Erwachsenen recht eigentlich künstlerisch anmuten.

14. „Landschaft“ (Bleistift und Buntstift, 49,2:33,2 cm. Knabe, Wien, 5 Jahre).
15. „Walfisch“ (Bleistift und Buntstift, Knabe, Wien, 5 Jahre).

Beide Zeichnungen fallen auf durch den für einen Fünfjährigen außergewöhnlichen Versuch, gewisse perspektivische Mittel anzuwenden. Wirkt hier Belehrung oder eigene Beobachtung? Auf alle Fälle entspricht die Herrschaft, welche das Kind bereits über eine Reihe von räumlichen Darstellungsmitteln ausübt, sowie die erscheinungsgemäße Richtigkeit in der Wiedergabe des Gesamtumrisses (z. B. beim Walfisch) der fast durchgehenden Aufgeschlossenheit und Sinnlichkeit der Wiener Kinder. In der Farbengebung vermischt sich die erste typische Stufe der rein „dekorativen“ Auswahl mit der zweiten, auf welcher den Dingen ihre wirklichen „Lokalfarben“ gegeben werden sollen (Levinstein).

16. „Ami“ (Bleistift, 8:18 cm. Mädchen, Litauen, 5 Jahre).

Die „artige“ Zeichnung ist bemerkenswert wegen der für eine Fünfjährige erstaunlichen Durchführung der reinen Profilansicht, die hier in ihrer Eigenart von ferne an die Gebilde des geometrischen Vasenstils erinnert, sowie wegen der schon nicht mehr ideographischen (nicht „durchscheinenden“) Behandlung des Kleides mit all seinen Einzelheiten, wobei die naiv-kokette Betonung des Modischen noch besonders auffällt.

17. „Stadtbild“ (Bleistift, 17:21 cm. Knabe, München, 6 Jahre).

Die Zeichnung wurde zuerst mit andern desselben Kindes von Adolf von Hildebrand veröffentlicht. Der Vater des Knaben ist Bildhauer. Wie Hildebrand betont, sind die Zeichnungen nicht nach Vorlagen, aber auch nicht unmittelbar nach der Natur entstanden, obgleich die Wahl der Vogelperspektive, dieser allerschwersten und kompliziertesten „Ansicht“, durch Eindrücke bestimmt sein mochte, an die das Kind aus seinem Zimmer im dritten Stock gewohnt war. „Wenn er so etwas erfand (!) fing er links oben an und zeichnete ohne Unterbrechung und ohne jegliche Korrektur sein Blatt bis unten rechts fertig. Das Wunderbare ist die hochentwickelte perspektivische Klarheit seiner Vorstellung und ferner die deutliche architektonische Formerinnerung (!). — Die Sicherheit, mit der der Kleine die schwierigsten Überschneidungen der Straßenwendungen einfügt, zeigt ein Erfassen des Augenbildes kubischer Form, die man sich schwer erklären kann. Ich gestehe, daß mich solch Phänomen .... ganz unheimlich

berührte. — Wie macht das die Natur möglich, wie kommt eine so speziell einseitige Begabung zustande." „Zeichnungen nach der Natur, mögen sie auch noch so talentvoll sein, sind auch bei einem Kind zu begreifen (?), hier handelt es sich aber um ein intuitives Verstehen perspektivischer Gesetze, aus dem heraus ein Kind Stadtbilder phantasiert." — Hildebrand berichtet weiter, daß das Kind auf Ansichtskarten gesehene Türme in neuen Ansichten konstruierte, ebenso wie es nach Betrachtung von Grundrissen Perspektiven zu entwerfen wußte. Niemals ein Nachzeichnen, sondern ein freies Produzieren „aus der Erkenntnis der Beziehungen von kubischer Form und Erscheinungsart." — Das Kind starb mit 7 Jahren.

18. „Pferde" (Buntstift 27:30,5 cm. Mädchen, Schweden, 5 Jahre).
    Das spielende Bilden des Kindes hat sich — nachweislich unter dem Eindruck schwedischer Bauernmalereien — hier zu einem hochentwickelten dekorativ-ideographischen Flächenstil entwickelt, der die Verteilung der Formen nach rein rhythmischem Gefühl und die Wahl der Farbe nach ausgesprochen schmückenden Gesichtspunkten trifft. Fraglos wirkt hier auch das angeborene kunstgewerbliche Stilempfinden des Mädchens mit, das sich häufig im Entwerfen an allerlei Handarbeiten zu äußern pflegt. Von demselben Kinde — Tochter eines schwedischen Universitätsprofessors — existiert eine große Anzahl ähnlicher auf der Fläche entwickelter Blumen-, Tier- und Märchengebilde von reinstem Stil, ausgeprägt heimatlichem Geist und großer kindlicher Anmut.

19. „Knabenkopf mit Blume" (schwarze und farbige Kreide, 19,5:27 cm. Knabe, Dresden, 6 Jahre).
    Es handelt sich um das Kind eines Malers und Graphikers der modernen, in gewissem Sinne primitivistischen Richtung. Wie in den meisten derartigen Fällen ist das Kind wohl durch wahlverwandte Arbeiten in seiner eigenen, drastischen Knabenart ermuntert worden.

20. Mädchenkopf „Möki" (Wasserfarben, 26,3:31,8 cm. Knabe, Frankfurt, 6 Jahre).
    Gewand blau, Haare und Lippen rotbraun, grünliches Band am Kopf, etwas Lila an den Bildecken. — Zeichner ist Sohn eines Kunsthistorikers. Anregung und Bestätigung durch gelegentliches Betrachten von Abbildungen exotischer oder expressionistischer Kunst ist wohl nicht ausgeschlossen; vielleicht liegt aber auch eine reine psychogenetische Parallele vor.

21. „Wundervogel" (Wasserfarbe, 16,2:22 cm. Knabe, München, 7 Jahre).
    Kopf blau, roter Hals und gelbe Flügel, außerdem sind helles Blau, Violett und Rosa verwertet.

22. „Polyphem" (Wasserfarbe, 15,2:19,9 cm. Knabe, München, 8 Jahre).
    Zeichner ist Sohn eines beliebten, sehr produktiven Märchenbuchillustrators, dessen Phantasiewelt ihn zu eigenen blutsverwandten Leistungen anspornt, die aber bei allem ererbten Geschick und Können natürlich viel naiver und wohl auch ursprünglicher wirken. Gegenüber der rein dekorativen Farbstellung von Nr. 21 hat Nr. 22 eine mehr dunkel abgetönte lokalfarbige Behandlung.

23. „Ritter und Zentaur im Kampf mit Drachen" (Federzeichnung, 23:18 cm. Knabe, Mannheim, 7 Jahre).
    Zeichner ist Sohn eines Kunsthistorikers. Verarbeitet sind allerlei heroische Erinnerungen aus der Lektüre von Sagen und Märchen. Die Manier ist die typische Mischung von Ideographisch-Schematischem mit Erscheinungsgemäßem (Erinnerungen an gesehene Illustrationen?); doch beachte man die Federstriche im Hintergrund über den Figuren: Ausdrucksgebärden

der erregten Teilnahme. Die Lust an derartigen zeichnerischen Versuchen ebenso wie an phantastischen Märchenerfindungen ist mit 8 Jahren vorläufig zurückgegangen.

24. „Gefangene“ (Bleistift und Wasserfarbe, 30,4:18,5 cm. Knabe, Biebrich, 6 Jahre).
Die Verwendung von Pinsel und Wasserfarbe legt dem Kinde an sich schon eine fleckenhafte, mehr „impressionistische“ Behandlung nahe, aber auch im übrigen geht der kleine Zeichner mehr von der optischen Gesamtvision eines bewegten Zuges aus.

25. „Schlacht“ (Wasserfarbe, 22:9 cm. Knabe, 7 Jahre).
Die im Jahre 1863 entstandene Kinderzeichnung eines bekannten Kunstgelehrten ist zum Vergleich zu Nr. 24 hierhergesetzt. Man sieht, daß für die Kinderzeichnung, unabhängig von zeitgenössischen Einflüssen, doch im wesentlichen dieselben Möglichkeiten und Grenzen gegeben bleiben. Völkerkundliche Parallelen auch hier naheliegend.

26. „Pferd“ (Wasserfarbe, Reinhold Ewald, 7 Jahre).
Der der Darmstädter Sezession angehörige Maler hat als Siebenjähriger Blätter wie das vorliegende in einem ganz und gar aus dem „Gesicht“ geborenen Stil hervorgebracht, der die Gesamtheit eines Eindrucks mit gegebenen Verkürzungen spielend festzuhalten wußte. Vergleiche Höhlenmalereien der Steinzeit.

27. „Vaters Pfeife“ (Bleistift und Buntstift, 33:33 cm. Knabe, München, 7 1/2 Jahre).
Vergleiche von demselben Zeichner Nr. 2 und 9!

28. „Blumenzweig“ (Bleistift und Wasserfarbe, 21,4:22,5 cm. Mädchen, 7 Jahre).
„Nach der Natur“ gezeichnet mit der feinen Handfertigkeit und beschaulichen Innigkeit des „kleinen Mädchens“.

29. „Der Engel“ (Bleistift und etwas Buntstift, 23:18,6 cm. Mädchen, Frankfurt, 7 Jahre).
Fast völlig freie skizzenhafte Handschrift, die dem Ausdruck zartester religiöser Empfindungen des Kindergemütes gehorsam dient. Aus brieflichen Mitteilungen: „Das Kind zeichnete mit 3 Jahren erkennbar, meist Tiere oder Blumen. — Das Schmuckbedürfnis zeigte sich von klein auf durch Schmücken der Tischplätze, Möbel, Herrichten kleiner Altäre usw. Bis zum 6. Jahre ungesellig, von einer blumenhaft beängstigenden Zartheit, voll kindlicher Weisheiten. Die Schule ist dem Kinde Qual!“

30. „Madonna mit anbetenden Engeln“ (Bleistift mit Wasserfarbe auf hellbraunem Packpapier, 23,6:19 cm. Mädchen, Algäu, 7 Jahre).
Von ähnlicher Reife des Gefühls und doch kindlicher Frömmigkeit wie Nr. 29. Erstaunlich vor allem der natürliche Schönheitssinn, die Harmonie des Aufbaus mit seinen feinen Abweichungen von bloßer Symmetrie. Vielleicht liegen Erinnerungen an bäuerische Andachtsbilder und Glasmalereien vor. In der Farbe überwiegt das Goldgelb, außerdem Blaßblau, Hell-Lila und Blaß-Rosa an den Gewändern.

31. „Meine Puppe“ (Bleistift, 11:12 cm. Mädchen, Mainz, 8 Jahre).
Noch ein Beispiel dafür, wie der Geist eines reinen Nazarenertums in der empfänglichen Seele eines wunderbar begabten Kindes Wurzeln schlägt und die lieblichsten Blüten zeitigt. Es handelt sich um ein Mädchen, dessen Eltern zeichnerisch gut veranlagt sind, jedoch nicht Künstler. Nach deren Angabe ist „die Wahrnehmungsfähigkeit übernormal, die Phantasie fabelhaft, Gefühlsleben und Empfindsamkeit sehr groß, bei nervöser Veranlagung

mit starkem Einschlag ins Religiös-Spiritualistische. Was es seit seinem 3. Jahre ohne jede Vorlage zeichnet (meist Engel und nackte Körper), will es oft zuvor im Traum gesehen haben". Sehr bezeichnend ist die außerordentliche Empfänglichkeit des Kindes für Kunstwerke, die es in Fensterauslagen, Mappen, Illustrationen usw. sucht, tiefinnerlich verarbeitet und nach Monaten noch genau wiederzugeben vermag (!). Wie für ein freies Gestalten, besteht auch erstaunliche Begabung für sprachlichen Ausdruck in selbsterfundenen Märchen und Gedichten meist übersinnlichen Inhalts.

32. „Heilige Familie mit Engeln im Himmel" (Bleistift mit etwas Blaustift, 27:31 cm. Mädchen, Mainz, 8 Jahre). Vergl. Text zu Nr. 31.

33. „Das stille Kind" (Bleistift und Wasserfarbe, 9,5 cm:10 cm. Mädchen, Darmstadt, 7 Jahre).
Aus dem Skizzenbuch einer Arzttochter, die Mutter war Malerin. Das Gesicht ist weiß ausgespart, Haare hellgelb, Kleid mattblau, Stuhl und Tisch gelblich-rot. — Auffallend, wie mit einfachsten Mitteln das kleine Elend eines verprügelten, verdrossenen Kindes ausgedrückt worden ist.

34. „Der Taubensee" (Buntstift, 15,3: 15,7 cm. Mädchen, Mannheim, 7 Jahre).
35. „Das Puppenhaus" (Buntstift, 34:27 cm. Mädchen, Mannheim, ca. 8 Jahre).
Die Enkelin eines berühmten Naturforschers, jetzt Primanerin mit vor allem mathematischer Begabung (!), hat von früher Kindheit an gezeichnet. Typisch, wie auf der hübschen Bergseelandschaft die Raumanschauung mit der grundplanartigen Raumidee im Kampfe liegt. Auf dem interessanten Puppenhausblatt zeigt sich die Fähigkeit zu einem verwickelten Konstruieren von Räumen, aber auch hier kämpft Flächenstaffelung mit Tiefenwiedergabe. Die Vermittlung bildet, etwa der „umgekehrten Perspektive" ostasiatischer Kunst entsprechend, das Zeichnen aus der Oberaufsicht, wozu das Kind wohl durch das gewohnte Hineinblicken in seine Puppenstube veranlaßt sein mochte. Man sieht Außenansicht und Innenansicht, wobei das Dach (ähnlich wie z. B. in der Giottoschule) über dem Zimmer weggenommen scheint. Der Fluchtpunkt der Fußbodenlinien liegt vor der Bildebene.

36. „Drei Männer" (Bleistift, 22,5:30 cm. Knabe, München, 4 Jahre).
37. „Puppe mit Zipfelmütze" (Bleistift 20:33 cm. Knabe, München, 7 Jahre).
Der kleine Zeichner, Sohn einer Mutter, die Künstlerpuppen anfertigt, führt schon einen auffallend sicheren, knabenhaft festen Strich. Die Art, wie er die große Figur die keck im Hintergrund verteilten kleinen Formen überschneiden läßt, mutet fast routiniert an, keineswegs ideographisch. In früheren schematischen Zeichnungen (Nr. 36) tritt eine Vorliebe für geradezu wilde Groteskheit der Köpfe und Proportionen hervor, die statt an Münchner Puppen an die schreckhaften Idole der Naturvölker erinnern. Hier spricht die Kraft rein infantiler innerer Gesichte, keine „Vorlage".

38. „Pferde" (Scherenschnitt 11,4:8 cm. Knabe, München, 8—9 Jahre).
39. „Rehe" (Scherenschnitt 13,6:6,9 cm. Knabe, München, 8—9 Jahre).
Vergleiche von demselben Knaben Nr. 21 und 22. Die durch Vererbung und Lebensumgebung bewirkte ungemeine Begabung des Künstlerkindes zeigt sich hier nicht nur in der Erfindung, sondern in der verblüffenden Sicherheit des Gedächtnisses und der darstellenden Verwirklichung. Schwierige Verkürzungen und Bewegungen werden glatt bewältigt und mit ungemeinem Gefühl der Fläche eingefügt. Dazu die reine Poesie und Urwüchsigkeit des Kinderherzens.

40. „Wüste mit Kamelen“ (Wasserfarbe, 33:22 cm. Knabe, Löben, 8 Jahre).
41. „Springendes Pferd“ (Wasserfarbe, 21:31 cm. Knabe, Löben, 8 Jahre).

Umrisse rotbraun, etwas Hellblau am Himmel. Bräunlichweißer Papiergrund. Auf Nr. 40 ist die Erde in verschiedenem Grün gehalten, Himmel und Berge blau mit ausgespartem Weiß, Weg und Kamele braun, der Sattel rosarot. — Die Eltern des Zeichners sind nicht Künstler, das Kind, welches seit seinem 5. Jahre zeichnet, soll keinerlei künstlerische Einflüsse erfahren haben. Tastend, ohne Vorlagen und Anleitung, daher auch viel falscher als der Autor von Nr. 38 und 39, hat das Kind Beleuchtungsverhältnisse, Luftperspektive, Verkleinerung usw. anzudeuten versucht, wobei es bereits von einer rein symbolisch-dekorativen Farbgebung zu einer mehr eindrucksgemäßen gelangt. Die Sparsamkeit der Mittel in Nr. 41, die unbedingte Beschränkung auf das Wichtige, hier also das zu prachtvollem Umriß verallgemeinerte Erinnerungsbild (Gesicht) des springenden Pferdes auf leerem Grunde, bringt den Eindruck des Visionären hervor. — Das Kind leidet an nervösen Störungen; seit sich diese verloren haben, ging die zeichnerische Betätigung zurück. Die neuesten Versuche des Neunjährigen stehen stark hinter den früheren zurück.

42. „Kampf mit Ungeheuern“ (Feder- und Buntstift, 15,5:8,1 cm, Alfred Kubin, 6 Jahre).
43. „Zauberer beschwört Spukgestalten“ (Bleistift und Wasserfarbe, auf bräunlichem Papier, 16,8:10,8 cm. Alfred Kubin, 7 Jahre).
44. „Landschaft mit Tieren“ (Wasserfarbe, 21,9:13,6 cm. Alfred Kubin, 10 Jahre).

Die Kinderzeichnungen des heute 44jährigen Künstlers sind in vielfacher Hinsicht bemerkenswert. Was das darstellende Vermögen und die Technik angeht, hat der Knabe schon mit 10 Jahren eine verblüffende Vollständigkeit der Mittel erreicht, die ihn befähigte — im Gegensatz zu der andeutenden Art der meisten Kinder —, kleine abgerundete Miniaturgemälde wie Nr. 44 herzustellen, die in der Behandlung zart abgetönter Lokalfarben, der korrekten Darstellung der Größenverhältnisse usw. zur Wiedergabe eines lückenlos durchgeführten inhaltsvollen Raumbildes führten, etwa auf der Höhe europäischer Buchmalerei des 15. Jahrhunderts oder auch indoislamischer Miniaturen. Noch erstaunlicher wirkt es, wie die ungemeinen Phantasiegaben des reifen Kubin, sein unerschöpflicher Erfindungsgeist auf dem Gebiete des Chimärischen, Dämonischen sich schon in den kindlichen Versuchen ankündigen. In Nr. 43 hat der Siebenjährige schon zahlreiche Sinnbilder des Magischen, z. T. aus fernen und fremden Kulturen, aufgesammelt und weiß mit ihnen auf eine graziös schaurige Art zu spielen, Nr. 42 leuchtet mit seiner umständlich ersonnenen Technik des Tötens tief in die Absonderlichkeiten Kubinscher Einbildungskraft hinein. Alle Blätter zeigen den noch breit aufzählenden epischen Zug einer spezifisch-kindlichen Meisterschaft, die dann beim Eintritt in das Mannesalter durch mehr dramatische, seherisch abgerissene Erfindungen folgerichtig abgelöst wurde.

45. „Blumen und Tiere“ (Wasserfarbe, 27,7 : 18,6 cm. Knabe, Berlin, 9 Jahre).

Leuchtendes Gelb, Rot, Blau und Grün auf weißem Papiergrund. — Der Sohn eines bekannten modernen Architekten entwickelt in solchen auf die Fläche hingeträumten Gebilden einer paradiesischen Fauna und Flora einen ganz außerordentlichen Sinn für reine leuchtende Farbe und für bewegten Formenfluß — so wie man es eben nur in der spielenden Verwegenheit der Kinderjahre vermag. Man vergleiche etwa mykenische Vasenmalerei und Modernstes.

46. „Der Weihnachtstisch“ (Buntstift, 32:20 cm. Mädchen, Mannheim, 9—10 Jahre).

47. „Schlafstube“ (Buntstift, 32:20 cm. Mädchen, Mannheim, 10 Jahre).

48. „Der Engelwagen“ (Buntstift, 18,7:32 cm. Mädchen, Mannheim, 10 Jahre).
Im Gegensatz zu der Phantasie des nordischen Mädchens (Nr. 18) ist das doppelt so alte badische Mädchen hausbackener und steifer in Gegenstand, Auffassung und Aufbau. Auch dieses Kind hat sich mit merkwürdiger Sicherheit aus der Mischung von Zeichen und Gesicht, Schema und Erscheinung einen klaren eindeutigen, gleichsam geometrisch-konstruktiven Stil geschaffen. Man beachte bei dem drolligen Engelwagen, wie das Kind ohne jedes Schwanken die typisch ideographische Projektion in die Fläche durchführt. Lehrreich, auch wie aus den steifen, geraden, sauber gekleideten Figuren, mit denen das Kind viele seiner Szenen sorgsam aufgebaut hat, der Geist bürgerlicher Wohlerzogenheit spricht. Auch die Farbe ist weit zurückhaltender und trockener. — Der gleichsam solide Zug dieser kindlichen Versuche läßt es begreiflich erscheinen, daß diese Anfänge im gereiften Alter zum Einschlagen der Künstlerlaufbahn führten. Die Malerin schafft heute gute Aquarelle in einem kräftigen Impressionismus nach der Natur.

49. „Engelkopf“ (Kreide, 29,2:22,6 cm. Mädchen, Stuttgart, 9 Jahre).
Die Tochter eines Stuttgarter Malers, dessen Kunstrichtung ihrer Art aber keineswegs ganz entspricht, ist gewohnt, zu Hause Abbildungen nach Giotto, Dürer usw. zu sehen, auch hat sie wohl gelegentlich modernste Graphik und Malerei betrachtet. Eine im gewissen Sinne schon völlig überlegene, in intuitiver Erregtheit abkürzende und vereinfachende Handschrift ist dem Mädchen schon ein gefügiges Ausdrucksmittel für religiös-ekstatische Empfindungen, wie sie dem Kindesalter und vor allem dem heranwachsenden weiblichen Geschlecht keineswegs fremd sind. Das Alter von 9 Jahren wirkt freilich bei dem erschütternden Ernst vieler derartiger Blätter abnorm.

50. „Verkündigung“ (schwarze Kreide, 41:25 cm. Mädchen, Stuttgart, 9 Jahre). Vergl. Text zu Nr. 49.

51. „Himmel und Hölle“ (Wasserfarbe, 58:42 cm. Knabe, Tübingen, 9 Jahre).
Das in den Darstellungsmitteln durchaus kindliche große Blatt ist, abgesehen von der amüsanten und nachdenklichen Erfindung (man beachte insbesondere das auf Wolken gleichsam angepflanzte Sphärenparadies Gottes), besonders merkwürdig wegen der offenkundigen Verwendung und Umbildung von Eindrücken der hohen Kunst, die die Einbildungskraft des Kindes mächtig angeregt haben. Die in den Teufelsrachen getriebene Menschenmasse sah der Knabe vielleicht bei Doré, der Drache ist offenbar einem bekannten Böcklingemälde entnommen, ohne daß das Kind im übrigen auch nur den Versuch gemacht hätte, die perspektivischen Wirkungen der Böcklinschen Schlucht nachzuahmen! — Der kleine Künstler ist Sohn eines Universitätsprofessors, die mütterliche Familie leitet ihr Geschlecht von Rubens ab.

52. „Die schönen Engel und die häßlichen Engel“ (Bleistift und Buntstift, 21:16 cm. Mädchen, Hamburg, 10 Jahre).
Die schönen Engel gelb, lila und rosa, die häßlichen in schillernden, regenbogenhaften Farbzusammenstellungen.

53. „Verschiedene Feen“ (Bleistift und Buntstift, 21:16 cm. Mädchen, Hamburg, 10 Jahre).
Die Hoffnung grün, der Neid gelb, die Liebe rot, die Trauer schwarz, der Glaube blaßblau. — Im Gegensatz zu der fast völlig ausgereift anmutenden Zeichnerin von Nr. 49 und 50 steht die etwa gleichaltrige kleine Malerin vieler Skizzenbücher in ihren Mitteln durchaus auf der infantilen Stufe, wie sie uns etwa bei der 7jährigen Zeichnerin von Nr. 33 begegnete. Den-

noch hat das Kind aus seinen bescheidenen „Zeichen“ sich eine Sprache gebildet, mit der es den Ausdruck verschiedenster Charaktere und Gesinnungen, meist aus der biblischen und märchenhaften Sphäre, in Abstufungen und Gegensätzen vom Grotesken bis zum Erhabenen auszudrücken vermag. Man beachte vor allem den Reichtum und die bisweilen fast ergreifende Tiefe des Mienen- und Gebärdenspiels, der eine gewisse Farbsymbolik noch zu Hilfe kommt. — „Anfangs wollte ich“ schreibt der Vater, „als Maler eingreifen, fand aber, daß ich nur die wildrankenden Gedanken und die Zeichenlust lähme. Letzteres und die fehlerhaften Zeichnungen ärgerten mich, und so kümmerte ich mich nicht mehr darum.“ „Professor K. hatte bei uns gewagt, sich die Zeichnungen erklären zu lassen und wurde förmlich zugedeckt mit diesen Bildern und mit kühnsten Ideen.“

54. „Knabe im Sweater“ (Bleistift und Wasserfarbe, 16:21 cm. Knabe, Mannheim, 9 Jahre).
55. „Bildnis eines Herrn“ (Bleistift, Buntstift und Wasserfarbe, 16:21 cm. Knabe, Mannheim, 9 Jahre).

Zwischen Zeichnungen von ziemlich belangloser Gewöhnlichkeit weisen die Hefte des Knaben eine Reihe von Köpfen in reinem Konturenstil und mit durchaus formgemäßer Auffassung auf. Die strenge und stilvolle Art hat etwas von den Nazarenern, vielleicht auch von allerneuesten Klassizisten an sich.

56. „Die Flucht“ (Bleistift, Knabe, München, 8 1/2 Jahre).

Aus einem Skizzenbuch mit vielen ähnlichen Beispielen. Der Zeichner von Nr. 2, 9 und 27 begegnet uns hier mit 8 Jahren als ein fast virtuoser „Impressionist“ (der Phantasie!) in der skizzenhaft akzentuierenden Erfassung bewußter Massenszenen.

57. „Maria liest Jesus und Johannes aus der Bibel vor“ (Bleistift mit etwas Wasserfarbe, 21:16,5 cm. Mädchen, Höchst, 9 Jahre).
58. „Der zerbrochene Krug“ (Bleistift, 30:20 cm. Mädchen, Höchst, 10 Jahre).
59. „Gefallen“ (Bleistift, 30:20,5 cm. Mädchen, Höchst, 10 Jahre).

Im Gegensatz zu den rein kindlichen Blättern Nr. 52 und 53, aber ähnlich wie No. 56 eines der Phänomene zeichnerischer und seelischer Frühreife! Schon ganz entwickelte, formgemäß skizzierende Darstellung, die nur allzuwenig Kindliches an sich hat. Die Eltern des Mädchens sind nicht Künstler, doch findet sich die „Zeichenkrankheit“ in der Familie verbreitet. Ein umfangreiches Material von Zeichnungen des beständig produktiven Kindes ist vom 7. bis 16. Jahre gesammelt worden. Nr. 57 ist in seinen Mitteln noch einigermaßen beschränkt, auf den beiden anderen Blättern ist die andeutende Wiedergabe des Raums, der Körper und ihrer Bewegungen, der Richtungslage und Größenverhältnisse usw. schon zu einer völlig ausgebildeten, fast befremdlich virtuosen Handschrift entwickelt worden, wie sie sonst nur fertigen Künstlern der realistischen Richtung eigen ist. Offenbar hat das Kind viel gesehen: Kinderbücher älteren Stils, wohl auch, was nicht abgebildete Blätter beweisen, Wiedergaben Rembrandtscher Zeichnungen u. ä. Die geistige Frühreife in dem Verständnis des Menschenlebens ist eine ähnlich bestürzende. Auf Nr. 57 noch eine reizend kindliche Vorstellungsweise, 58 zeigt schon die Gewandtheit einer glänzend schildernden Illustration, während das letzte Blatt mit seiner beinahe Munchschen Psychologie enthüllt, wie dieses Kindergemüt schon allen Leiden und Schrecken der Kriegsjahre empfänglich offen stand.

60. „Das Paradies“ (Bleistift, etwas Buntstift, 33:19,2 cm. Hans von Volkmann, 11 Jahre).
61. „Die Aussicht“ (Bleistift, 47:29 cm. Hans von Volkmann, 11 Jahre).

Die Blätter mögen mit Nr. 26, 42, 43, 44 als Beispiel für das Schaffen des

Künstlers im Kindesalter dienen. Sie stammen von einem Meister, dessen bekannte Vorzüge in ihrer ursprünglichsten und ganz unverbrauchten Gestalt gerade in seinen Kinderzeichnungen hervortreten. Die im Sinne der Zeit mit spitzem Bleistift gezeichneten und manche Darstellungsmittel der damaligen „hohen“ Landschaftskunst (etwa die Anordnung der Pläne, Vordergrundbehandlung usw.) frei verwertenden Ansichten sind voll zarter Einzelheiten. Nr. 61 in der erstaunlichen Behandlung der Luftperspektive, dem Verschwimmen und Verdämmern der Ferne, aus der einzelne Partien wie Inseln hervortreten, hat beinahe etwas von dem Reiz ostasiatischer Stimmungsmalerei.

62. „Ornamentale Pflanzenmotive“ (Scherenschnitt, Größe des Musters 13,4:14,5 cm. Knabe, Karlsruhe, 11 Jahre).

63. „Ornamentale Pflanzenmotive“ (Scherenschnitt, 8,4:9 cm. Knabe, Karlsruhe, 11 Jahre).

Der Sohn eines Ingenieurs und einer früheren Kunstgewerblerin verfertigt schon seit früher Kinderzeit, meist linkshändig, Scherenschnitte, in denen oft pflanzliche Motive zu ornamentalen Verbindungen gestaltet werden. Die Empfindung ist eine ebenso kindlich und pflanzenhaft reine, wie der Geschmack und die Technik eine fast vollkommene zu nennen ist. Außerdem entstehen auch poesievolle Märchen und Volksliedillustrationen in dem gleichen Verfahren. Die freien Handzeichnungen des Kindes treten hinter den Silhouetten sehr zurück. Nr. 63 zeigt, wie der Knabe seine Mittel noch entwickelt und verfeinert, die Schnitte dieser neuen Art sind während einer Krankheit entstanden, „also während großer Ruhe und ohne von den drei Geschwistern abgelenkt worden zu sein“.

64. „Schützengrabenkrieg“ (Bleistift mit etwas Buntstift, 22:17 cm. Knabe, Darmstadt, 10 Jahre).

Das Blatt ist besonders bemerkenswert wegen der Folgerichtigkeit, mit der ein hochbegabter Knabe seine Vorstellung von dem aktuellen Kriegsmotiv in einen durchaus ideographischen Stil übersetzt, der einen Grundriß (genauer: Vogelperspektiv-Begriffsbild) statt einer Normalperspektive der Gesamtsituation verfertigt und in ihm die einzelnen Gestalten in abgekürzten Hauptansichten flächenhaft darstellt. Innerhalb des durchgeführten Schemas wird viel optisch-zeichnerische Finesse in der Schilderung der Einzelbewegungen, dem zarten Liniennetz des Stacheldrahts usw. entfaltet; die Vergleiche mit Darstellungen aus steinzeitlichen Höhlen, sowie mit Buschmannmalereien wirken hier besonders überzeugend.

65. „Knabenbildnis“ (Bleistift und Pastell, 21,9:31 cm. Knabe, Essen, 11 Jahre).

Gesichtsfarbe hellgrün, Haare rotbraun.

66. „Knabenbildnis“ (Bleistift und Buntstift, Knabe, Essen, 12 Jahre).

Frei entstandene Blätter aus der Klasse des Essener Zeichenlehrers Hantrich. Vergleiche die Köpfe Nr. 19, 20. — Zwei ganz verschiedene Individualitäten, Nr. 66 in seiner dumpfen, gebundenen Form zeitloser und urtümlicher anmutend, während Nr. 65, trotz der ganz unnatürlichen Farben, stärkere Annäherung im Sinne eines wirklichen Bildnisses zeigt.

67. „Soldatenspielende Knaben“ (Feder und Wasserfarbe, 26,3:20 cm. Knabe, Darmstadt, 10—11 Jahre).

68. „Am Stammtisch“ (Feder und Wasserfarbe, 16:10 cm. Knabe, Darmstadt, 10—11 Jahre).

Von einem Schüler des Darmstädter Realgymnasiums (Zeichenlehrer Getrost). Trotzdem die Figuren etwas Puppenhaftes haben und eine einheitliche Perspektive nicht voll gelungen ist, ist dennoch bei Nr. 68

gerade der Eindruck eines Raumganzen aus der Oberaufsicht, das räumliche Gruppieren der Sitzenden um den Tisch herum erstaunlich sicher gegeben. Schärfste Beobachtungsgabe mit einem Einschlag von knabenhafter Respektlosigkeit hält die verschiedenen Arten des Sitzens, den Ausdruck der Köpfe usw. sicher fest. Beide Blätter zeigen einen in sich durchgebildeten drastischen Stil.

69. „Das Riesenspielzeug" (Bleistift und Buntstift, 22,7:31,5 cm. Mädchen, Saarbrücken, 11 Jahre).

Frei ausgeführte Arbeit aus der Mittelschulklasse des Saarbrückener Zeichenlehrers Keuth (Cäcilienschule), nach mehrfachen tastenden Versuchen entstanden. Ein früherer Entwurf zeigt die kompositionelle Grundidee, aber noch nichts von der dekorativen und sicheren Verteilung und Überschneidung der Bildelemente auf der Fläche. Nicht durch Korrektur, wahrscheinlich aber doch durch suggestive Anregung und die zum Vorbild genommene Art des Lehrers selbst ist dann die endgültige Fassung entstanden.

70. „Berglandschaft" (Pastell, 31:23 cm. Knabe, Saarbrücken, 11 Jahre).

Vergleiche Nr. 69. Das Blatt ist unter Anleitung desselben Lehrers entstanden. „In der Behandlung der von mir als Zeichenaufgaben gestellten Themen lasse ich den Kindern vollkommen freie Hand. Alle Blätter sind selbständige Äußerungen der kindlichen Seele, an die ich nicht durch Korrektur oder Kritik rühre" — schreibt der Lehrer.

71. „Straße" (Kohle und Wasserfarbe, 23,5:17,5 cm. Mädchen, Essen, zirka 12 Jahre).

Viel Weiß ausgespart, mittlere Straße blaugrau, Haus zur Linken hellgelb und rotbraun, Dächer rotbraun, Himmel tiefblau. — Das in der 7. Klasse einer Essener Schule unbeeinflußt entstandene Blatt zeigt in seiner grobflächigen und groblinigen Buntheit die typische, wohl aus der Gewohnheit der Oberaufsicht aus dem Dachfenster gewonnene, flächenbildende „Perspektive" mit ihren stürzenden, horizontlosen Fluchtlinien. Ähnliches auch in Bauernmalereien (etwa russischen oder bayerischen); doch scheinen auch futuristische Kunstmittel aus Zwang und Drang vorgebildet.

72. „Prozession" (Bleistift und Buntstift, 34 : 22 cm. Knabe, Mannheim, 11 Jahre).

Der fünfjährige Kasperlezeichner von Blatt Nr. 7 begegnet uns hier mit 11 Jahren wieder. Jetzt sind es die endlosen Maskenzüge, die der Kleine von seinem Fenster aus in der Straßentiefe oft vorüberschwanken sah. Derartig scharf beobachtete, lustig kleinfigurige Züge ohne Angabe von Boden und Hintergrund sind zu Dutzenden entstanden, wobei Verkürzungen (Fahnen usw.) keine Schwierigkeiten bereiteten. Der jetzt Zwanzigjährige (Sohn eines Arztes) hat sich zu einem fast virtuosenhaft sicheren Illustrator entwickelt, der mit hartem spitzen Bleistift Modefiguren, Straßen- und Theaterszenen festzuhalten weiß, ohne dabei augenblicklich den künstlerischen Reiz seiner Kinderzeichnungen zu erreichen.

73. „Erschaffung Evas" (Bleistift und Wasserfarbe, 22:10 cm. Mädchen, Nürnberg, 11 Jahre).

Vater ist Besitzer einer graphischen Kunstanstalt. Verblüffend sicheres und fertiges Talent ausgesprochen impressionistischerRichtung in der skizzenhaft lustigen Wiedergabe bewegter Augenblicke mit schwierigen Verkürzungen usw., dabei ebenso schlagender wie respektloser Kinderwitz!

74. „Das Jüngste Gericht" (Bleistift und Buntstift, 26,7:35 cm. Knabe, München, 11 Jahre).

Von ähnlicher Gewandtheit in der Wiedergabe von Bewegungen, Ver-

kürzungen usw. wie Nr. 72, doch ohne den komischen Einschlag. Das Blatt stammt von dem Sohn einer künstlerisch begabten Mutter, die Kinderbücher gezeichnet hat. Mit der merkwürdig selbstsicheren Art der skizzenhaften Darstellung geht gut zusammen das künstlerische Selbstbewußtsein, welches schon im frühen Kindesalter bei dem Kleinen beträchtlich war und von jeher die Absicht Maler zu werden hervortreten ließ. Der inzwischen Herangewachsene besucht die Kunstgewerbeschule als Vorbereitung für die Akademie. „Er zeichnet Kopf, Akt und macht nebenbei vielerlei Karikaturen."

75. „Geburt Christi" (schwarze und farbige Kreide, 26:32 cm. Knabe, Berlin, zirka 12 Jahre).

Boden grauweiß, Esel goldgelb, Maria ziegelrot mit schwarzem Haar, weißen Armen vor hellgrün-blauem Hintergrund, Krippe schmutzigbraun, starke schwarze Umrisse. — Äußerste Knappheit und Derbheit von Farbe und Form gibt diesem aus dumpfem Gefühlsleben des heranwachsenden Knaben geborenen Entwurf eine holzschnitthafte Kraft, einen ganz einfachen Stil, der durch die strenge Profilansicht der drei Körper noch gesteigert wird.

76. „Die Klasse" (Feder und Wasserfarbe, 24:33,5 cm. Knabe, Berlin, zirka 12 Jahre).

77. „Gethsemane" (Bleistift und Wasserfarbe, 33:24 cm. Mädchen, Berlin, 13 Jahre).

Palmen blaugrün mit braunen Stämmen, schmutziggrau bis grün, nach hinten heller werdend, Himmel tiefblau, Jünger und Christus rosa und hellblau.

78. „Aus der Geschichte" (Wasserfarbe, 33:24 cm. Knabe, Berlin, 14 Jahre).

Luftiges Hellblau in verschiedenen Abstufungen, Mantel braun, Mond goldgelb, Berge graublau. Die 3 Blätter sind in einer besonderen psychologischen Versuchsklasse der von Phil. Frank geleiteten Berliner staatlichen Kunstschule, unbeeinflußt und ohne jede Korrektur, entstanden. Nur die Aufgabe als solche wurde gestellt und versuchsweise in verschiedener Art erzählt. Wie Nr. 81, das an einer anderen Berliner Schule (Lehrer Cesar Klein) erwuchs, zeigen sie gewisse durchgehende, wohl auf Berlin als Milieu zurückzuführende Eigenschaften. Sie sind in der Farbe weit nüchterner als die Wiener Arbeiten und haben einen herberen, bisweilen mehr ins Proletarische gehenden Ausdruck. Nr. 82 mit seinem unbeweglich vor schwarzer Tafel thronenden Lehrer gibt den ganzen starren und kahlen Ernst der Klassenstube mit einer nüchternen Sachlichkeit wieder. Man beachte hier als typische Vorstufe einheitlicher Raumdarstellung, vergleichbar etwa der Art der Giottoschule, wie jedes Ding, zum Beispiel Katheder und Bänke, perspektivisch für sich gebildet ist: die Schulbänke mit den Schülern von oben, das Katheder, wie es die Schüler gewohnt sind, von unten her. Nüchtern monumental, beinahe konstruiert ist auch Nr. 84 mit seiner gerade wegen des falschen Größenmaßstabes so effektvollen, aus den Bergen ragenden Gestalt; hier ist indessen Licht und Schatten unterschieden, Luftwirkung angestrebt. Am merkwürdigsten wohl ist die Gethsemaneszene Nr. 83 mit dem feierlich-altertümlichen Rhythmus ihrer in die Tiefe wandelnden Palmen und der archaisch anmutenden Komposition Christi und der Jünger. Sehr aufschlußreich ist hier die Tatsache, daß die Schülerin die Körper der Bärtigen nicht anders als durchaus weiblich wiederzugeben wußte.

79. „Schneelandschaft mit Schlitten" (Wasserfarbe, 34,7:24,8 cm. Knabe, Wien, zirka 11 Jahre).

Als Farben sind Hellblau, Hellviolett und etwas Braun und Rot gewählt, der Himmel erscheint gelblich mit wenig Rosa.

80. „Landschaft mit Tanne“ (Wasserfarbe, 18,5:19,2 cm. Knabe, Wien, 12 Jahre).

Die Wiese blaugrün, der Himmel schwarzblau bis hellblau mit silbernen Pünktchen, rote Fensterscheiben, schwarze Tannen, gelber Mond.

81. „Rodelvergnügen“ (Feder und Wasserfarbe auf weißem Grund, 31:21 cm. Knabe, Wien, 12 Jahre).

In der Klasse einer Wiener Gemeindeschule entstanden diese Blätter unter ähnlichen Bedingungen, wie die aus Saarbrücken. Der kunstgewerbliche Geschmack, der fast morgenländische Farbensinn, die fertige Technik, das Lyrische, Stimmungsvolle, bei aller Schlichtheit ist wienerisch und steht — mindestens was das Farbige anbetrifft — in bezeichnendem Gegensatz etwa zu den erwähnten herberen und stumpferen Arbeiten aus Saarbrücken oder denen aus Berlin, Säckingen und Essen.

82. „Weihnachtsmann im Schnee“ (Wasserfarbe, 21:16 cm. Knabe, Säckingen, zirka 12 Jahre).

83. „Sankt Nikolaus“ (Wasserfarbe, 21:16 cm. Knabe, Säckingen, zirka 12 Jahre).

Im Gegensatz zur mehr lokalfarbigen Behandlung von Nr. 78 stark dekorative und zugleich expressive Farbigkeit: Nikolaus tiefrot bis rosa, das Haus goldgelb mit rotem Dach, Bart und Augen weiß ausgespart, Korb schmutzigbraun.

84. „Himmelfahrt Christi“ (Wasserfarbe, 24:16,4 cm. Knabe, Säckingen, 14 Jahre).

Die drei Blätter sind völlig frei und unbeeinflußt in verschiedenen Klassen eines Säckinger Realprogymnasiums entstanden. Der Lehrer Henselmann beschränkte sich auf ein inhaltliches Durchsprechen des Gegenstandes und ein allgemeines, durch die Persönlichkeit bedingtes Erwecken der Einbildungskraft. Themen wie Weihnachtsmann und Nikolaus, die Nr. 78 in einer poetischen, bildhaft räumlichen Art, Nr. 79 rein flächenhaft in mächtiger Farbigkeit behandeln, haben andere Schüler derselben Klasse wieder in völlig anderer Art und Stilweise angefaßt. Nr. 80 zeigt gegenüber den vorigen Blättern schon in der Farbengebung und Luftperspektive der Bergferne eine wirklich erscheinungsgemäße Naturbeobachtung, die mit der sicheren Behandlung der schwebenden Christusgestalt steht. Hier schon der Übergang von der spielenden Gestaltung des Kindes zu der ernsten Kunst des Erwachsenen.

85. „Der Schmerz“ (Wasserfarbe, 30:22 cm. Knabe, Essen, 13 Jahre).

Beispiel für die unter Anregung eines Lehrers (Hantrich) unternommenen Versuche unmittelbaren Gefühlsausdrucks in abstrakten Formen und Farben. (Meist blutrot und rosa.)

86. „Komposition“ (Tusche, 25,3:30 cm. Mädchen, Barmen, 12 Jahre).

Die Tochter des Lehrers einer Kunstgewerbeschule ist im Gegensatz zur Art ihres Vaters auf abstrakte Kompositionen, etwa im Sinne Kandinskys, verfallen. Mit vielen Blättern von oft prachtvoller und dramatischer Farbigkeit beweist das Kind, daß ihm diese Art, wenn sie gewiß auch durch moderne Kunsteindrücke angeregt war, durchaus liegt. Sie weiß sich darin freier und natürlicher auszudrücken, als mancher Erwachsene. Typisch kindliche Züge treten bei dem frühreifen Kinde, das auch in anderen Entwürfen eine ausgesprochen kunstgewerbliche Erfindungskraft zeigt, allerdings kaum hervor.

87. „Der Traum“ (Teilstück eines Frieses, Pastell auf grauem Papier, Knabe, Berlin, 13½ Jahre).

88. „Mittelalterliche Szene“ (Teilstück eines Frieses, Pastell auf grauem Papier, Knabe, Berlin, 13½ Jahre).

89. „Beschwörung“ (Teilstück eines Frieses, Pastell auf grauem Papier, Knabe, Berlin, 13½ Jahre).

Der Fries, von dem hier einige Teilstücke abgebildet werden, gehörte zu den Überraschungen der Mannheimer Ausstellung. Die spukhafte Gesellschaft, die uns zum Teil bereits in der Zeichnung des 8jährigen Kubin begegnete, die wie in Kinderträumen gleichsam wiedererstandene Welt von Teufeln und Beschwörern, Fabeltieren und astralen Wesen aus fernliegenden Sagenkreisen, chimärisch-grotesk auf der Grenze des Komischen und Schauerlichen, — sie ist hier zu einem marionettenhaften Dasein aufgerufen. In einer völlig überlegenen Formung vermag der Zeichner solcher Gestaltenfülle Herr zu werden: die friesartige Reihe der unheimlichen Puppen und Larven, die zu mannigfachem geheimnisvollen Tun versammelt sind, ist eigentümlich stilvoll geglückt. Die Farbe ist ebenso dekorativ wie in ihrer düsteren Phantastik dem Gegenstande angemessen. Vor allem Nr. 88 mit seiner fahl violetten Gesamttönung, von der sich goldgelbe, zinnobrige, schwarze und weißliche Lokalfarben erregend abheben, ist sehr bezeichnend. Auf Nr. 87 ist besonders der schlafende Magier in seinem hellblauen Obergewand und der wie irisierend gemalten, mit gelbem Muster überblitzten Hose ein koloristisches Meisterstück. — Aus welchen Quellen der Knabe seine in unerschöpflichen Einzelheiten grotesker Erfindung sich überbietende Phantasie gespeist hat, woher ihm die magischen, alchemistischen und astrologischen Einfälle zugeflossen sind, die sich so sonderbar mit allerlei näherliegenden Vorstellungen aus dem Reich des Nußknackers verbinden, ist nicht klar. Die Gesamterscheinung wirkt bei allem Befremdenden doch so vertraut, daß man sich immer wieder nach Vorbildern umsieht.

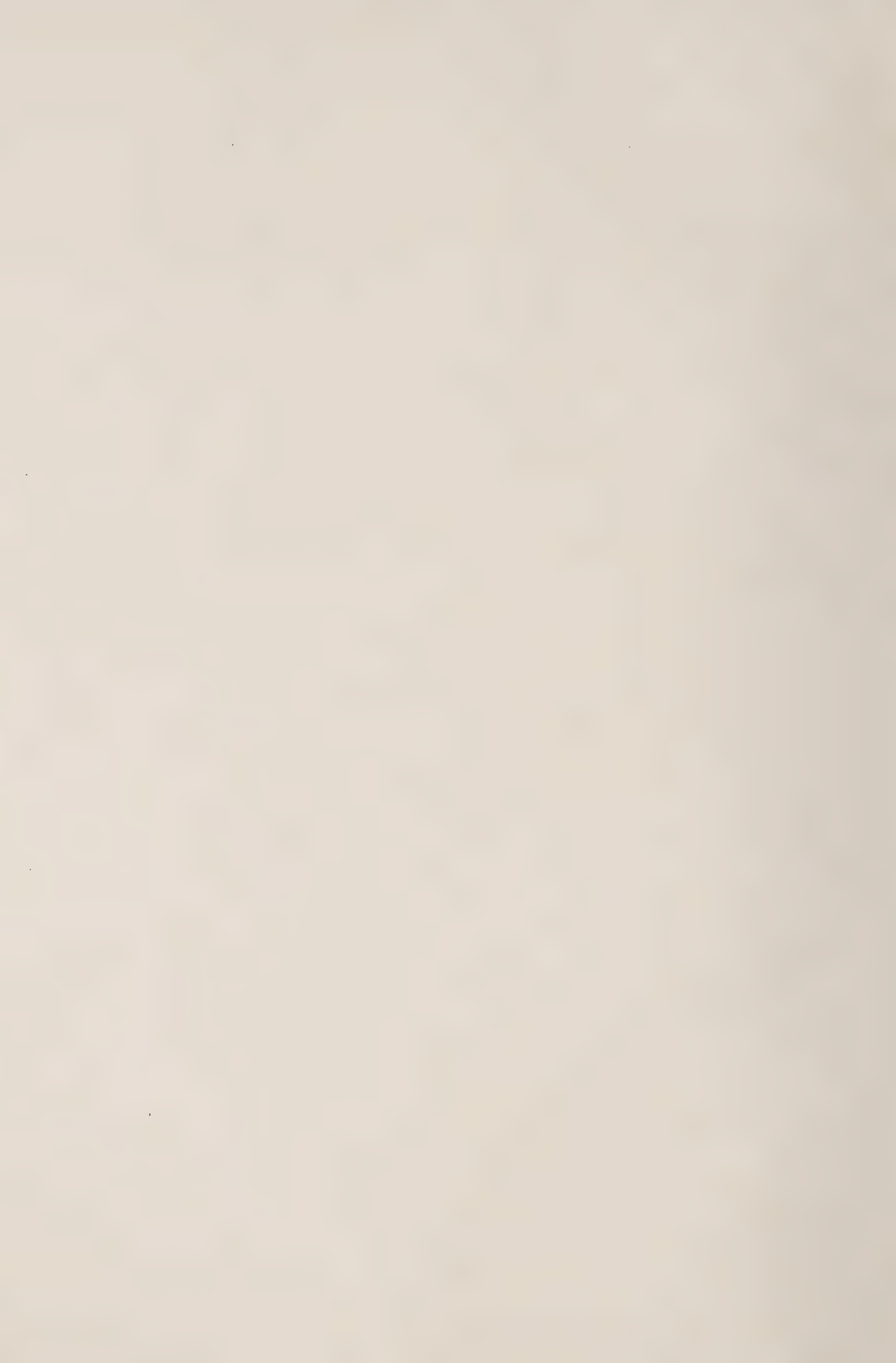
90. „Flucht nach Ägypten“ (Pastell, 47:32 cm. Mädchen, Berlin, 13 Jahre).

Zartes, mit dunklen Schatten und rosa Lichtern versetztes Hellgrün des welligen Bodens, das am Untergewand Marias und am Spitzhut Josephs leuchtender wiederkehrt. Mantel Josephs und Decke des schwarzen Esels tiefblau, Marias Obergewand hell erdbeerrot und hellgrün. Alles, den weichen schwingenden Rhythmen der Form entsprechend, in dämmerhaft verschwimmendem Halblicht. — Eine Reihe derartiger großer Pastellblätter von oft aufreizender Schönheit und Kraft der Farbe, wie sie ein Erwachsener mit seinen „Hemmungen“ nur selten aufbringt, kühnstem und abwechslungsvollem kompositionellen Reichtum bald bildhafter, bald mehr plakathafter Art, sind bereits vom 11. Jahre an entstanden.

91. „Märchenillustration“ (Scherenschnitt, 36,4:22,7 cm. Mädchen, Kreuznach, 15 Jahre).

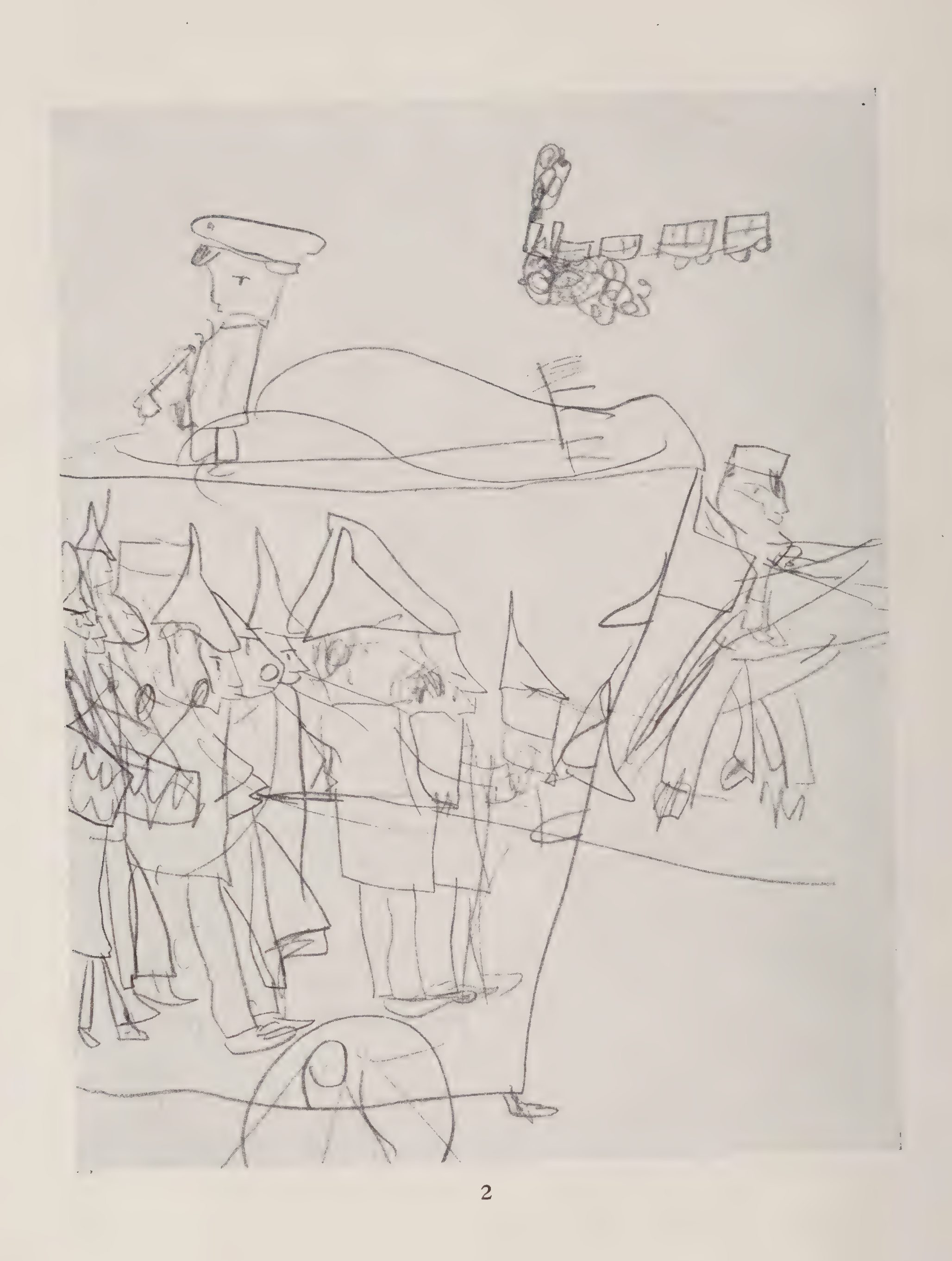
Das bei Kindern besonders beliebte, die Ganzheit eines optischen Gedächtnisbildes zusammenfassende Ausdrucksmittel des Schattenrisses erscheint hier bei einer beinahe schon Erwachsenen zu voller Kunstwirkung bemeistert.

ABBILDUNGEN

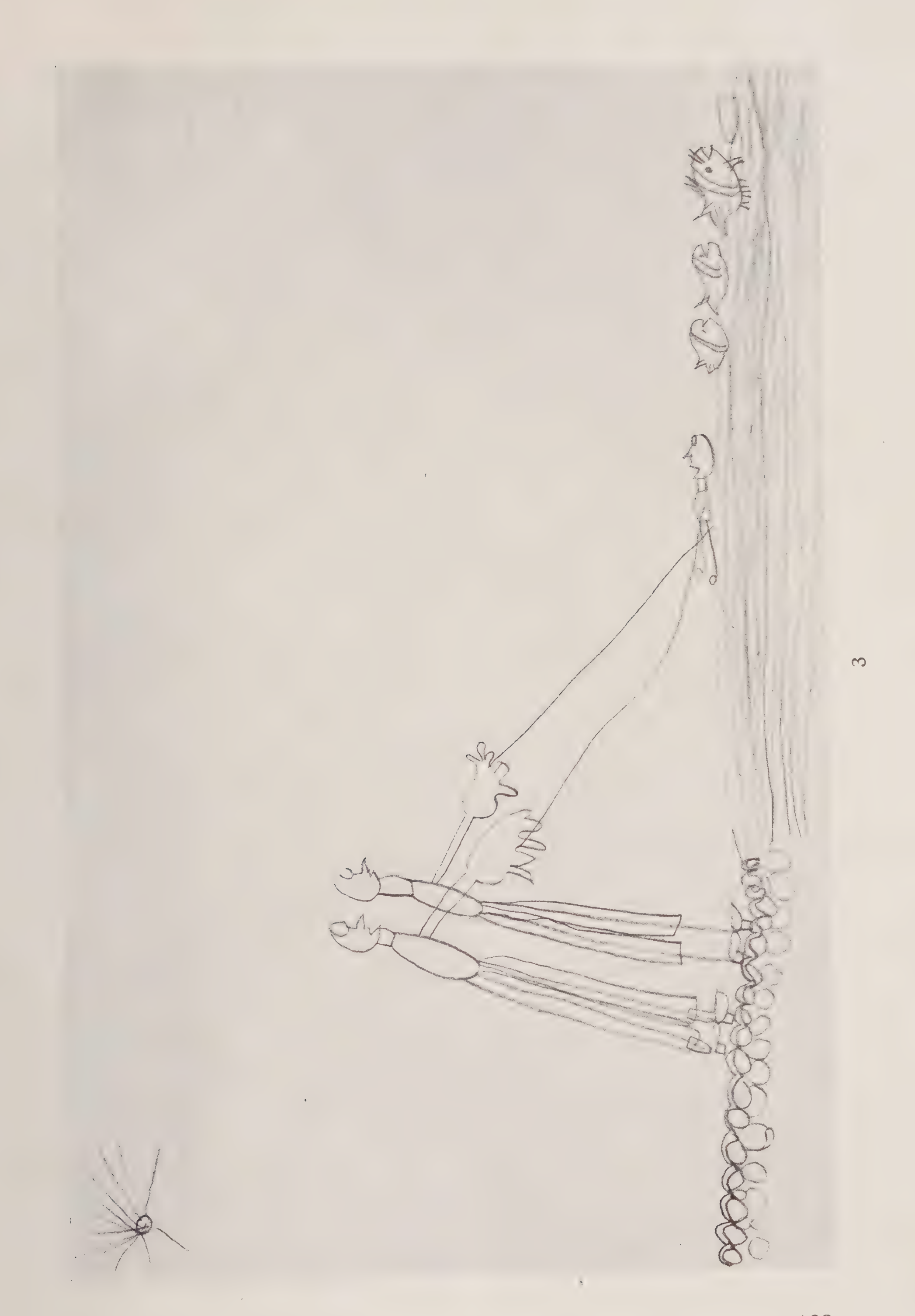




1



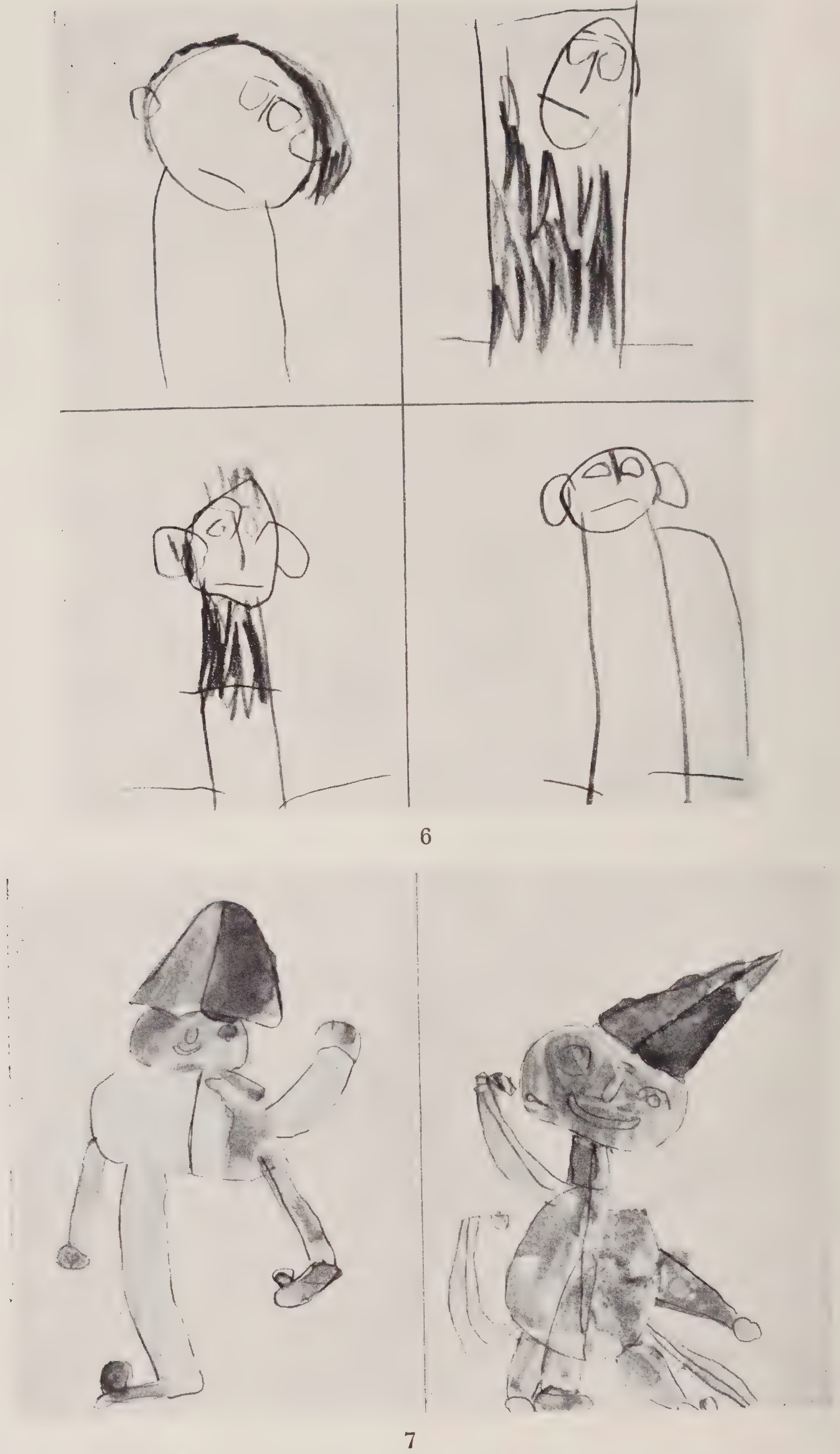
2



3




5



6

7



8



9



10



12

11



13



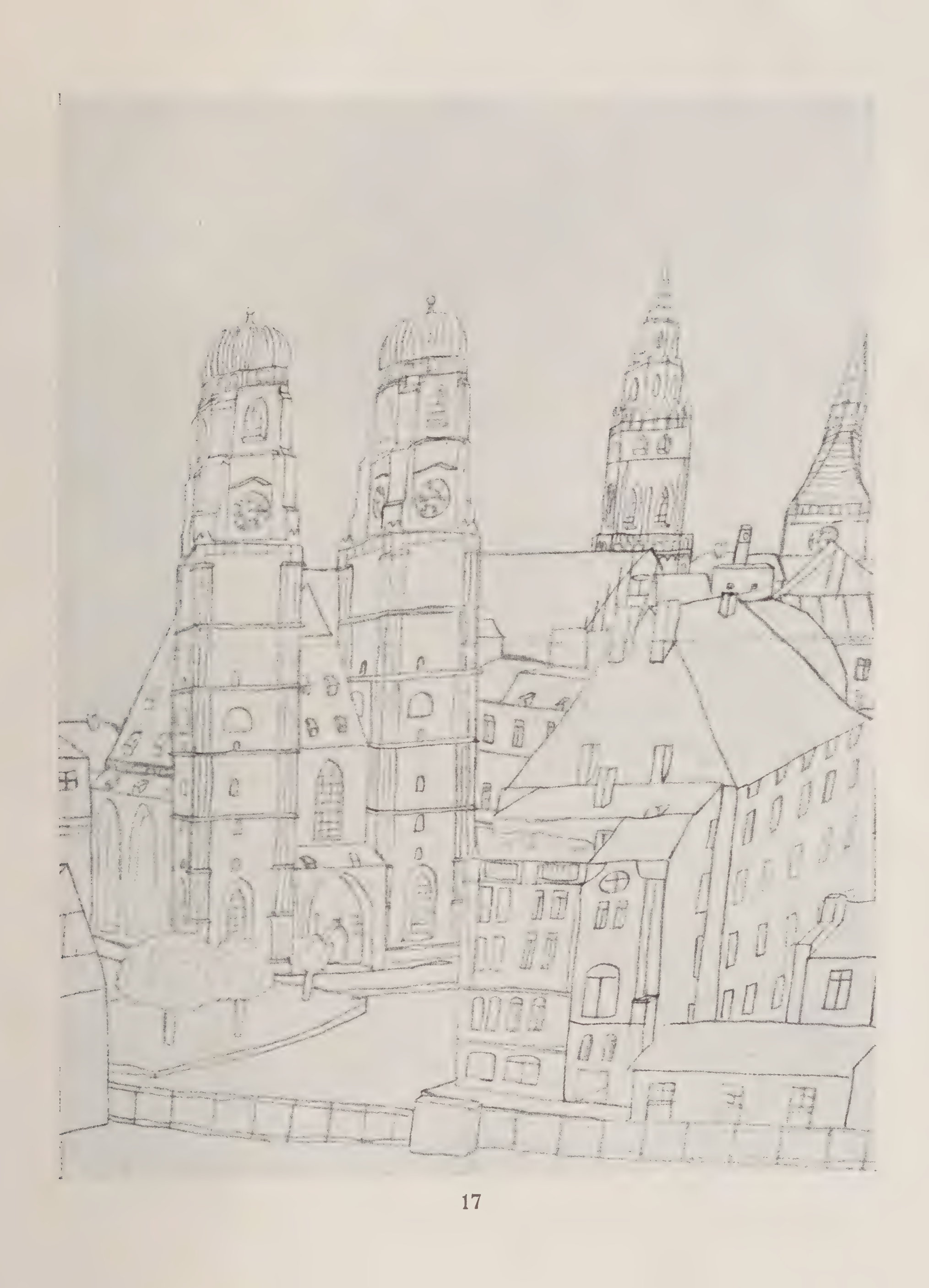
14



15



16



17



18

19

20



21



22



23



24



25



26





28

29



30



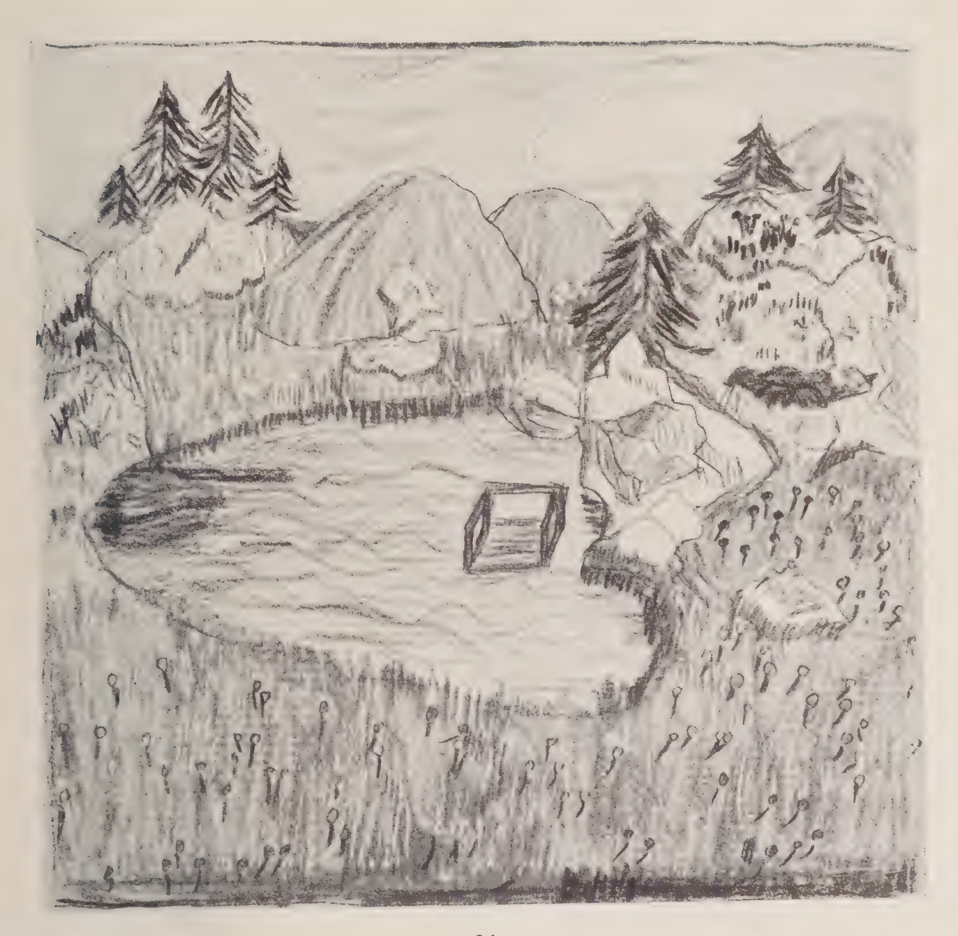
31



32



33

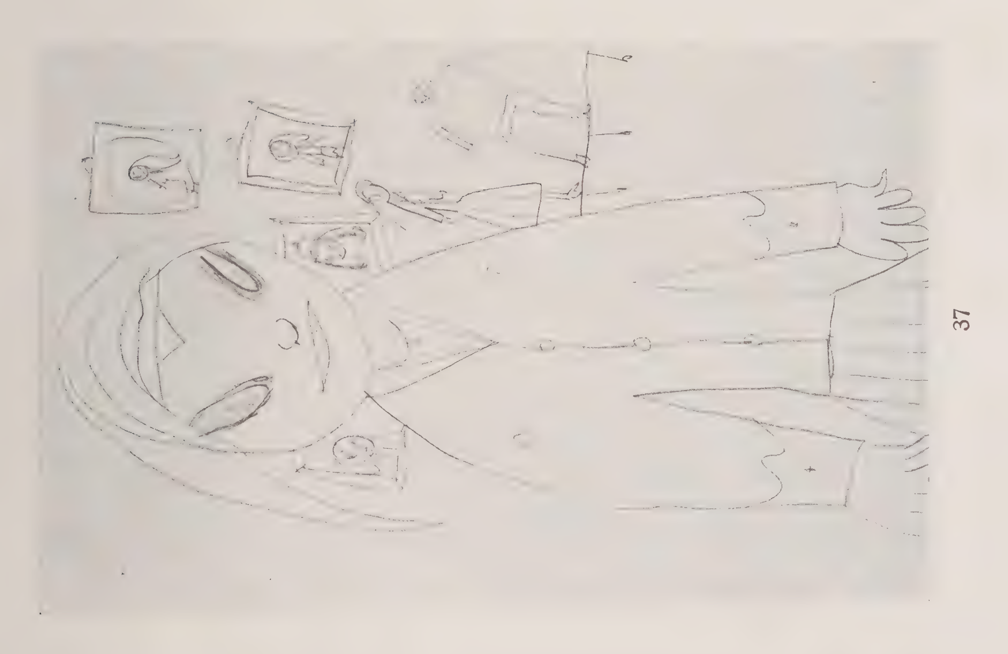


34



35

36



37



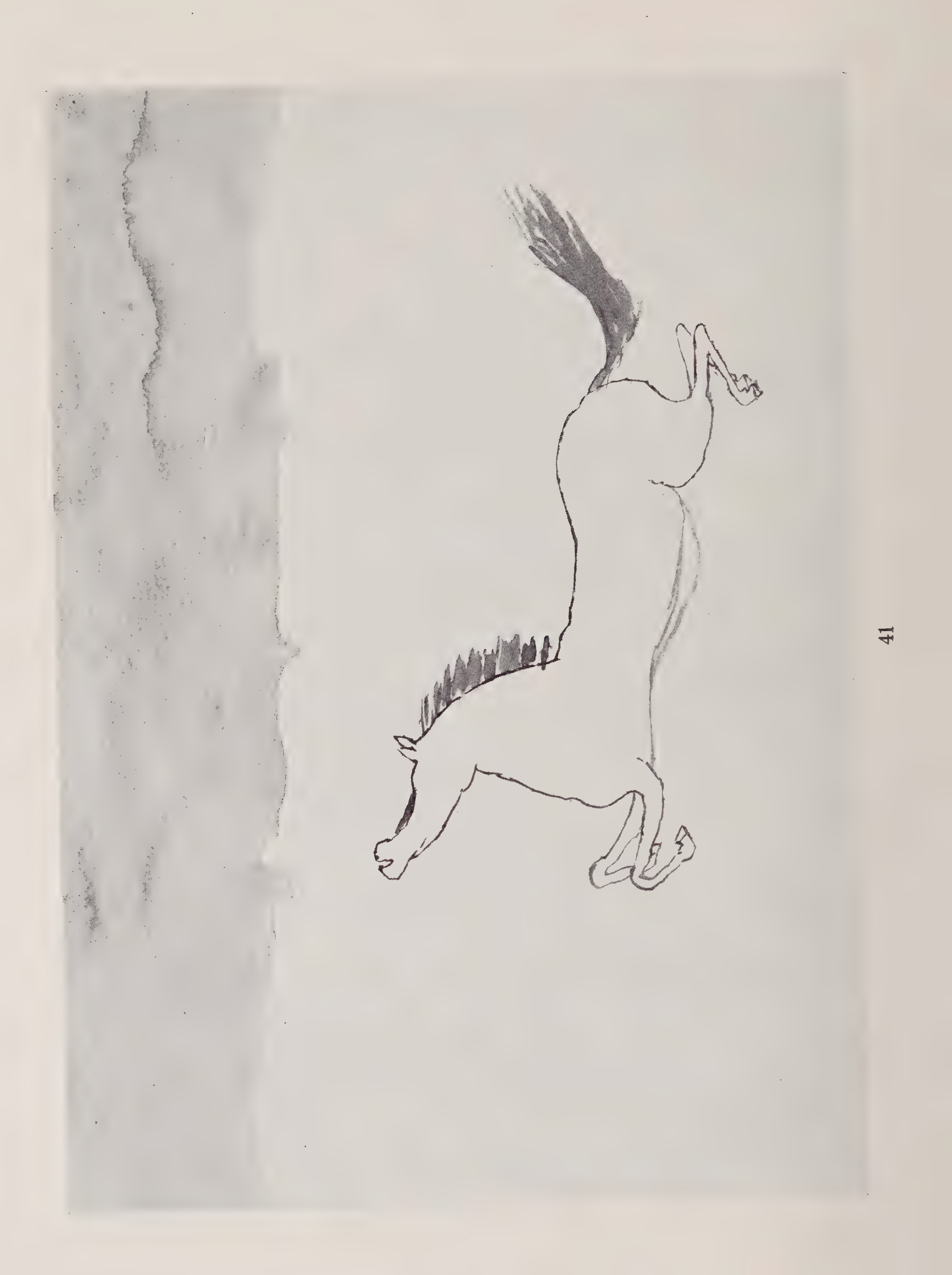
38



39



40



41



42



43



44



45



46



47

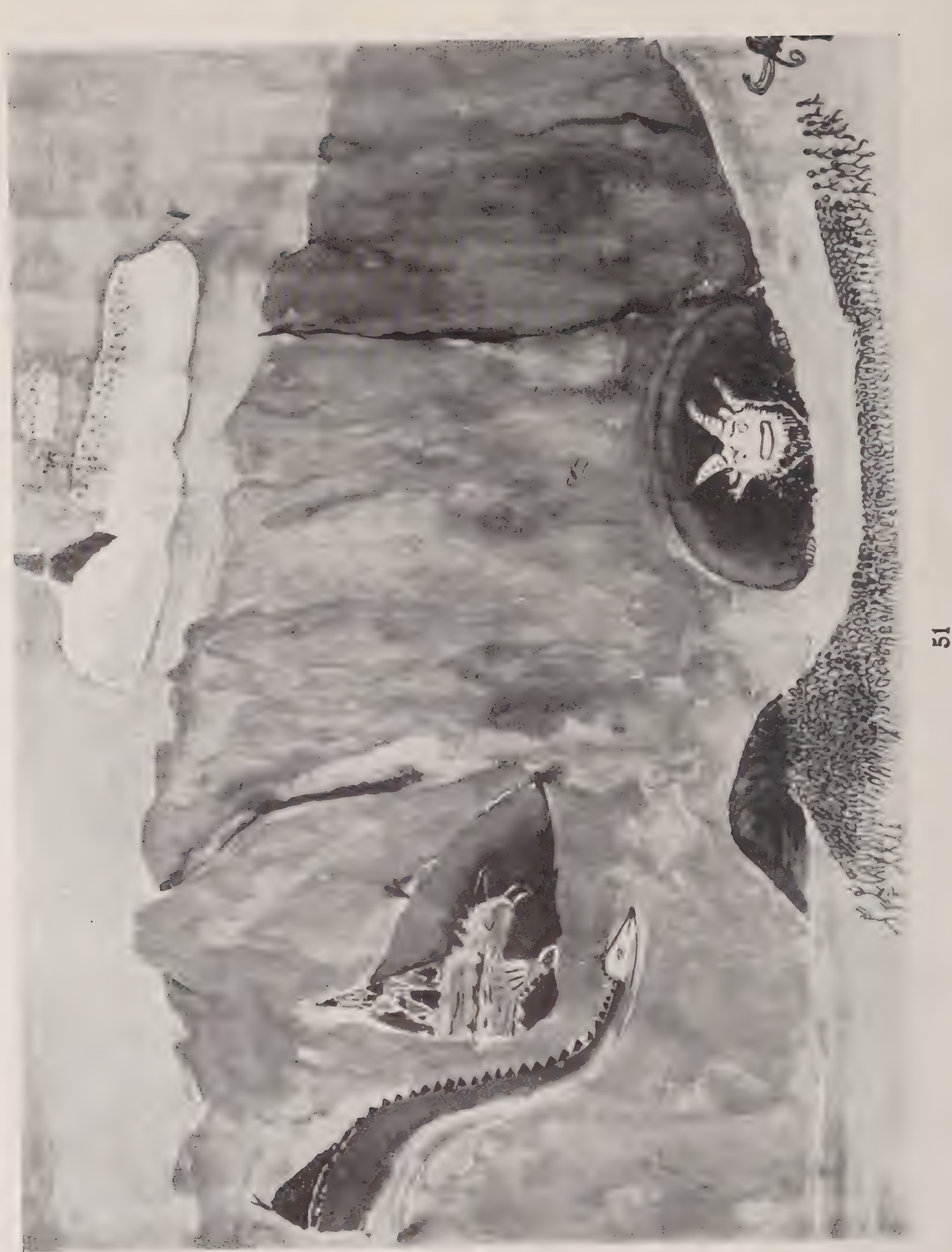


48

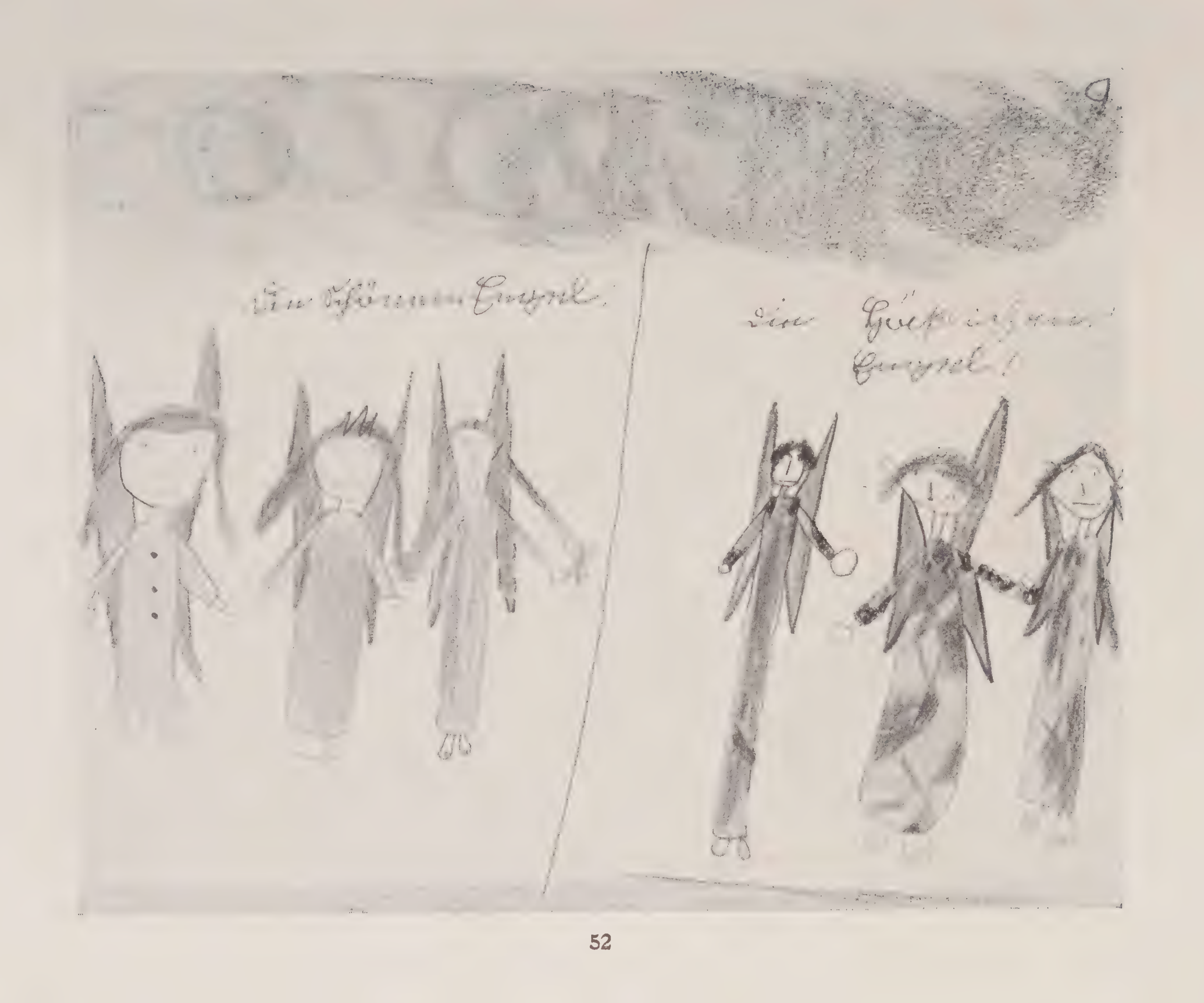




50



51



52



53



54



55



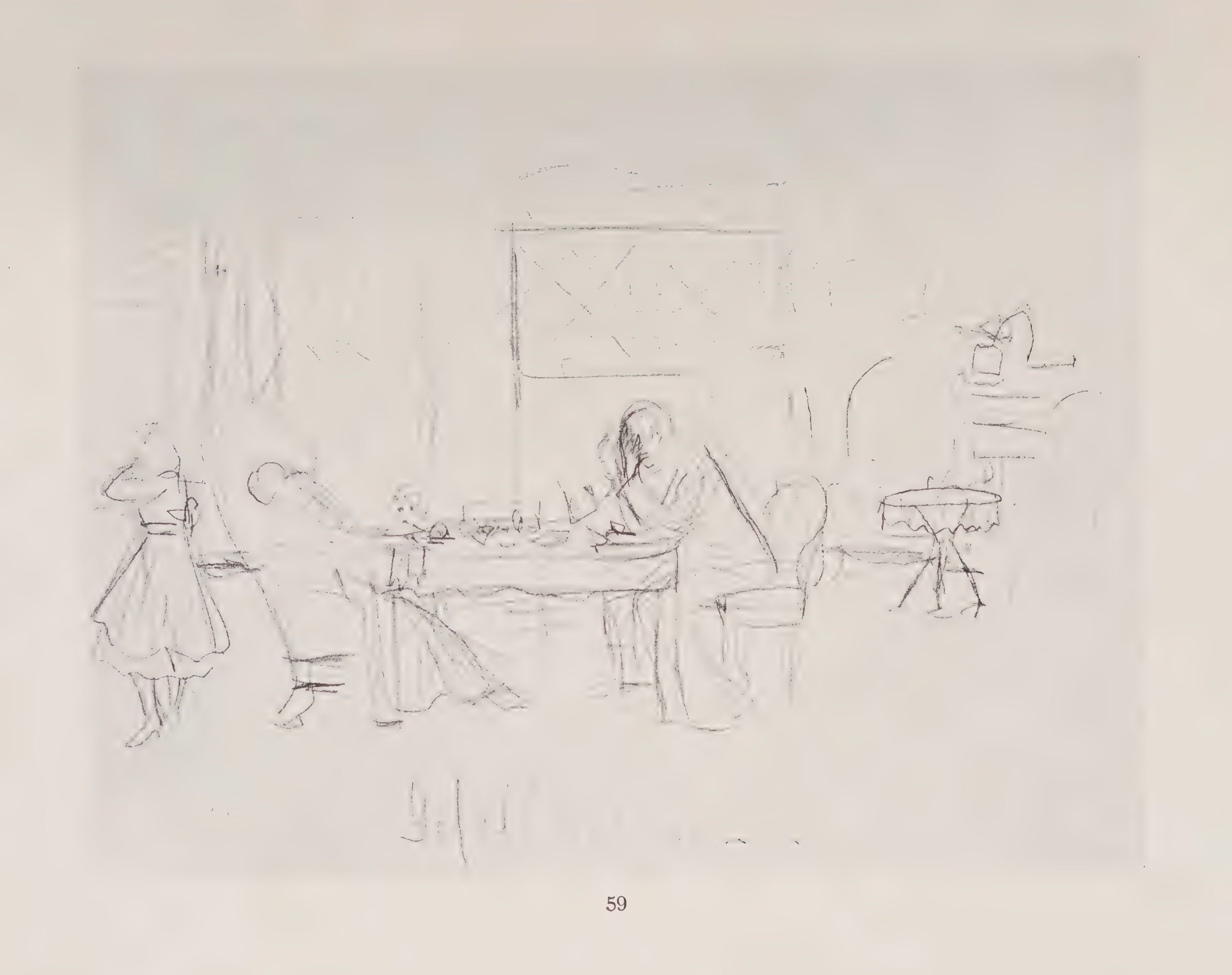
56



57



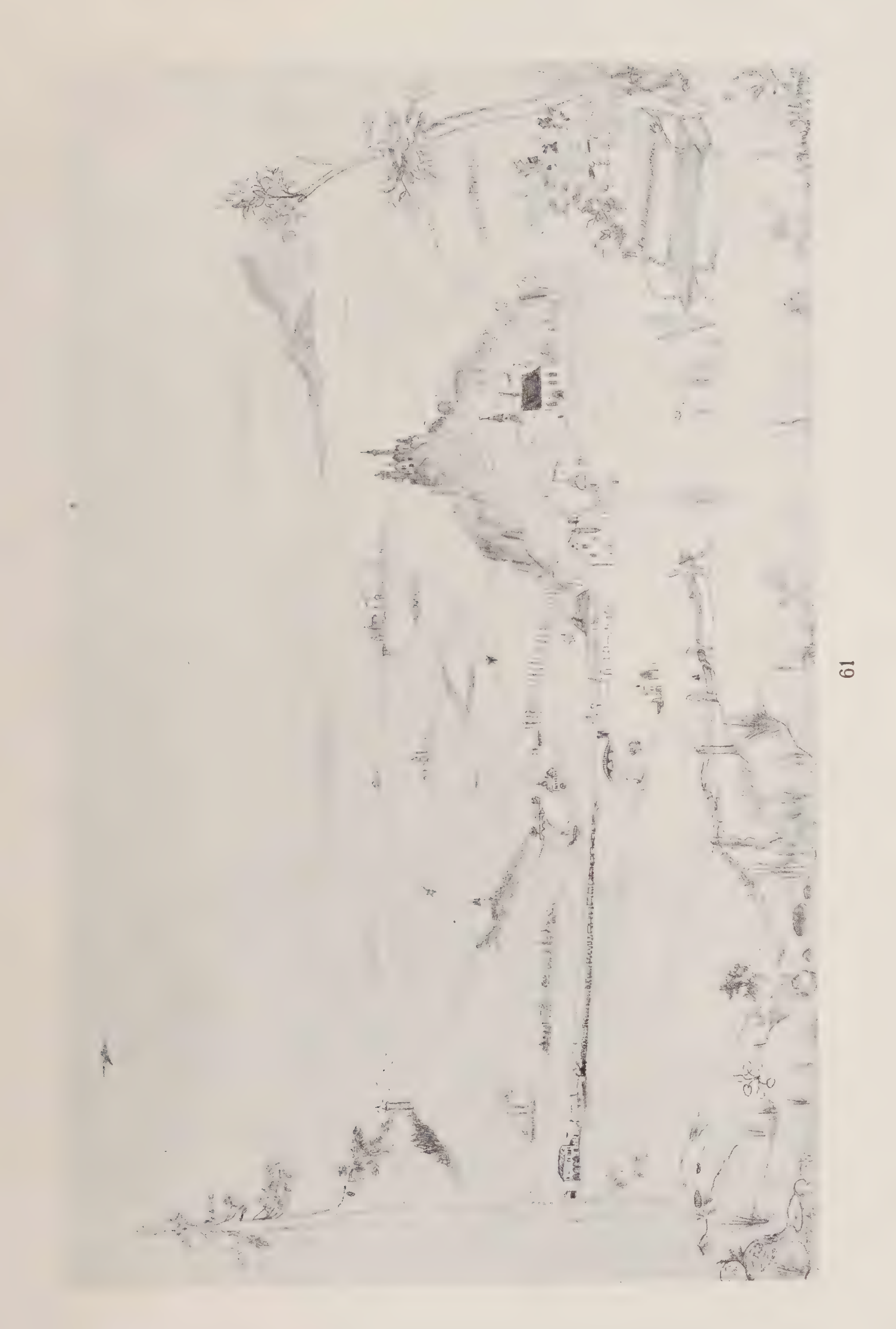
58



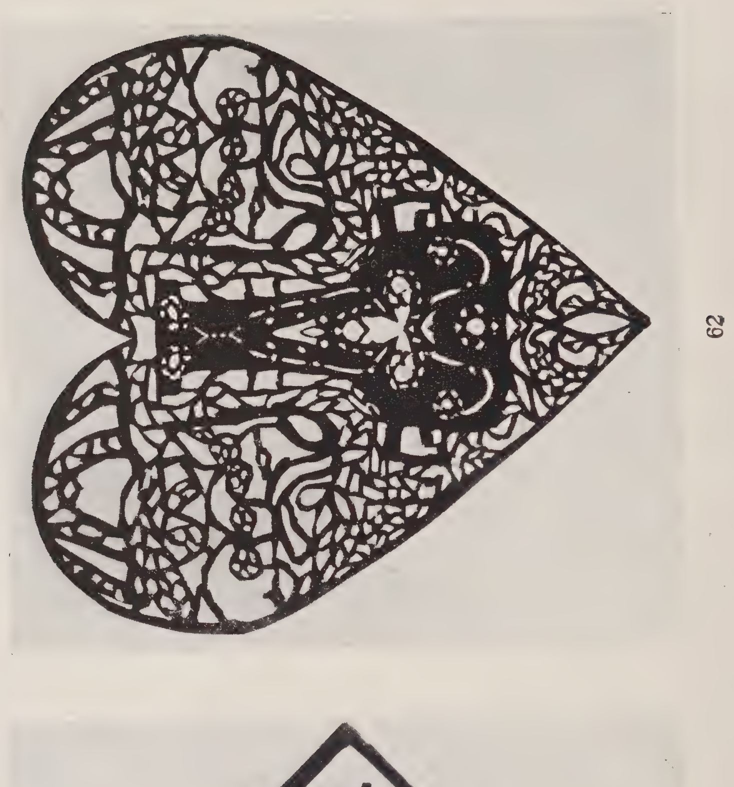
59



60



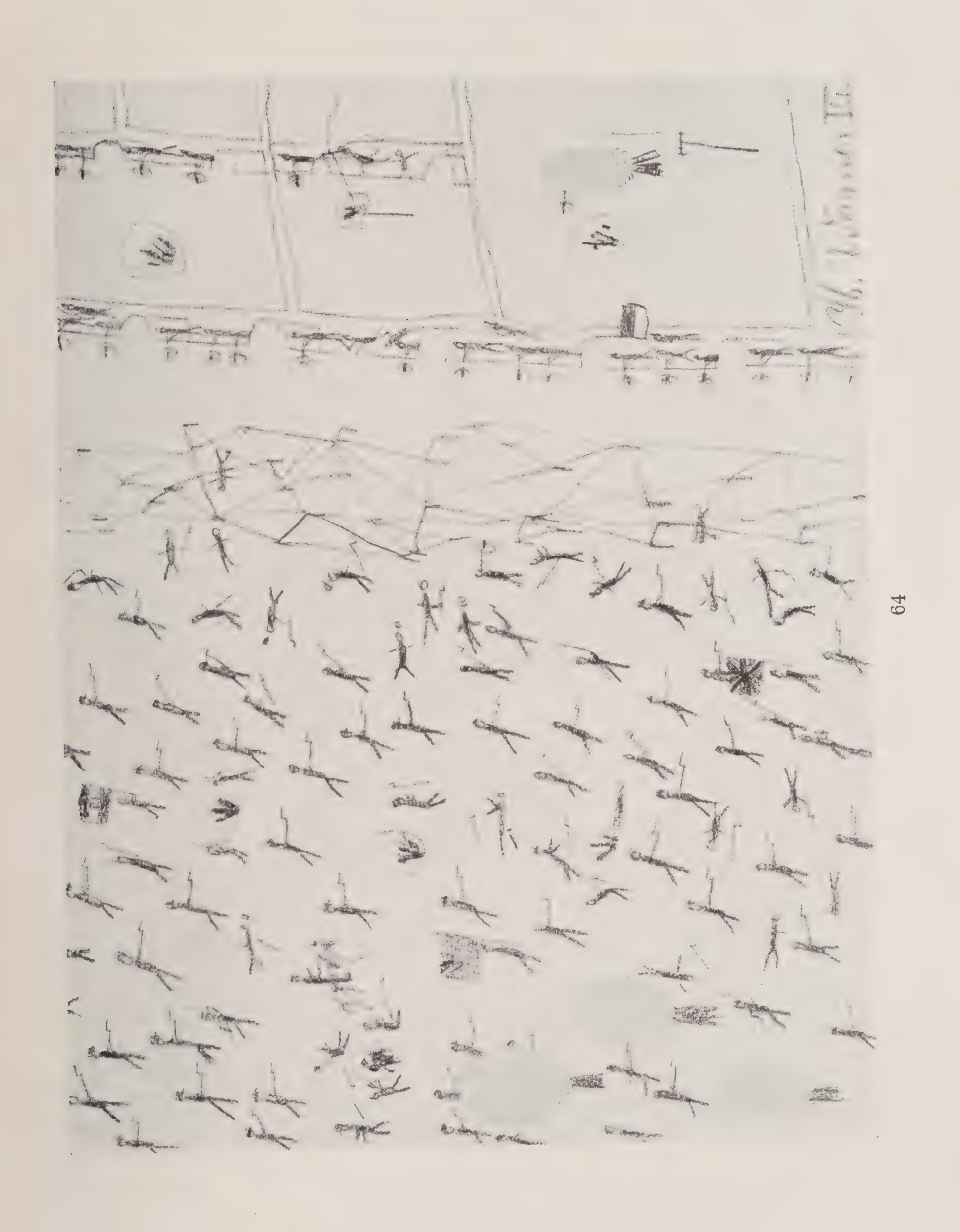
19



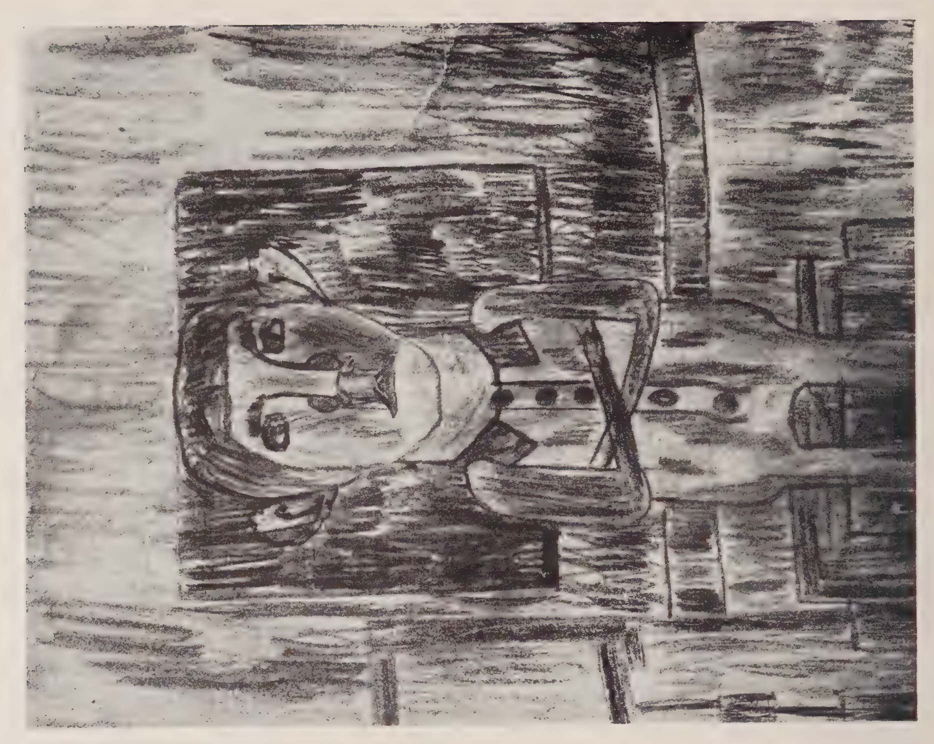
62



63



64



65



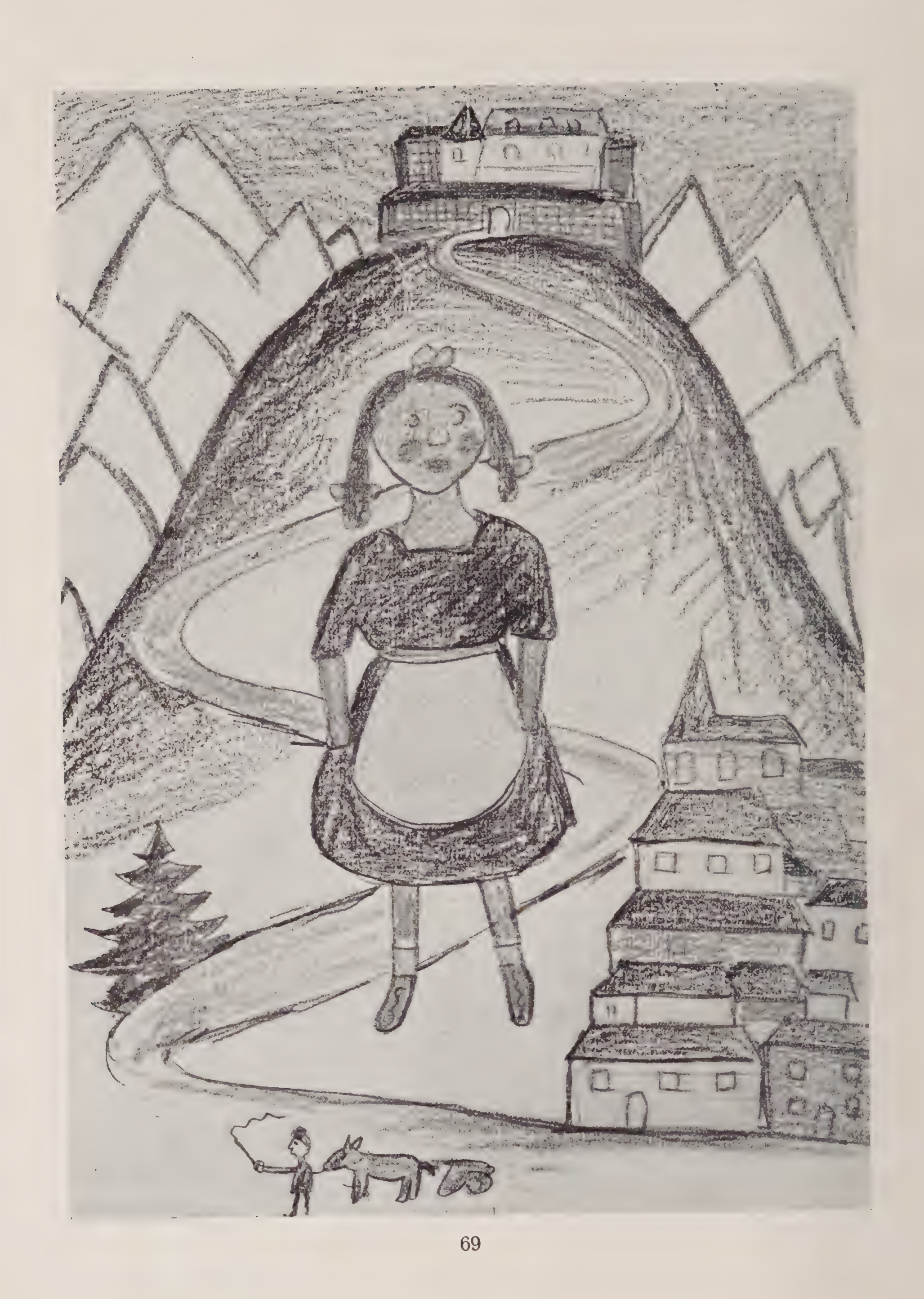
66



67



68



69



70



71



72



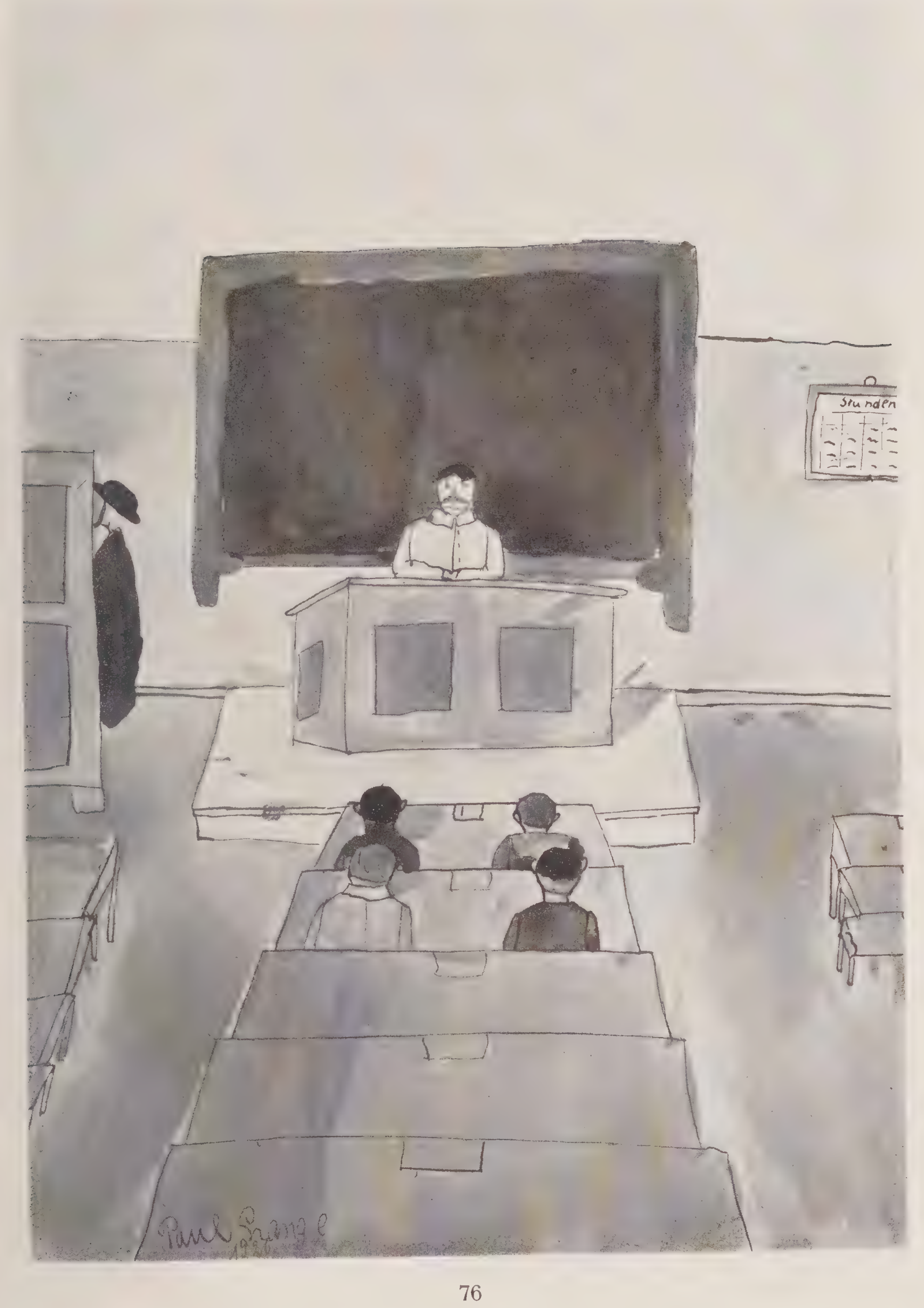
73



74



75



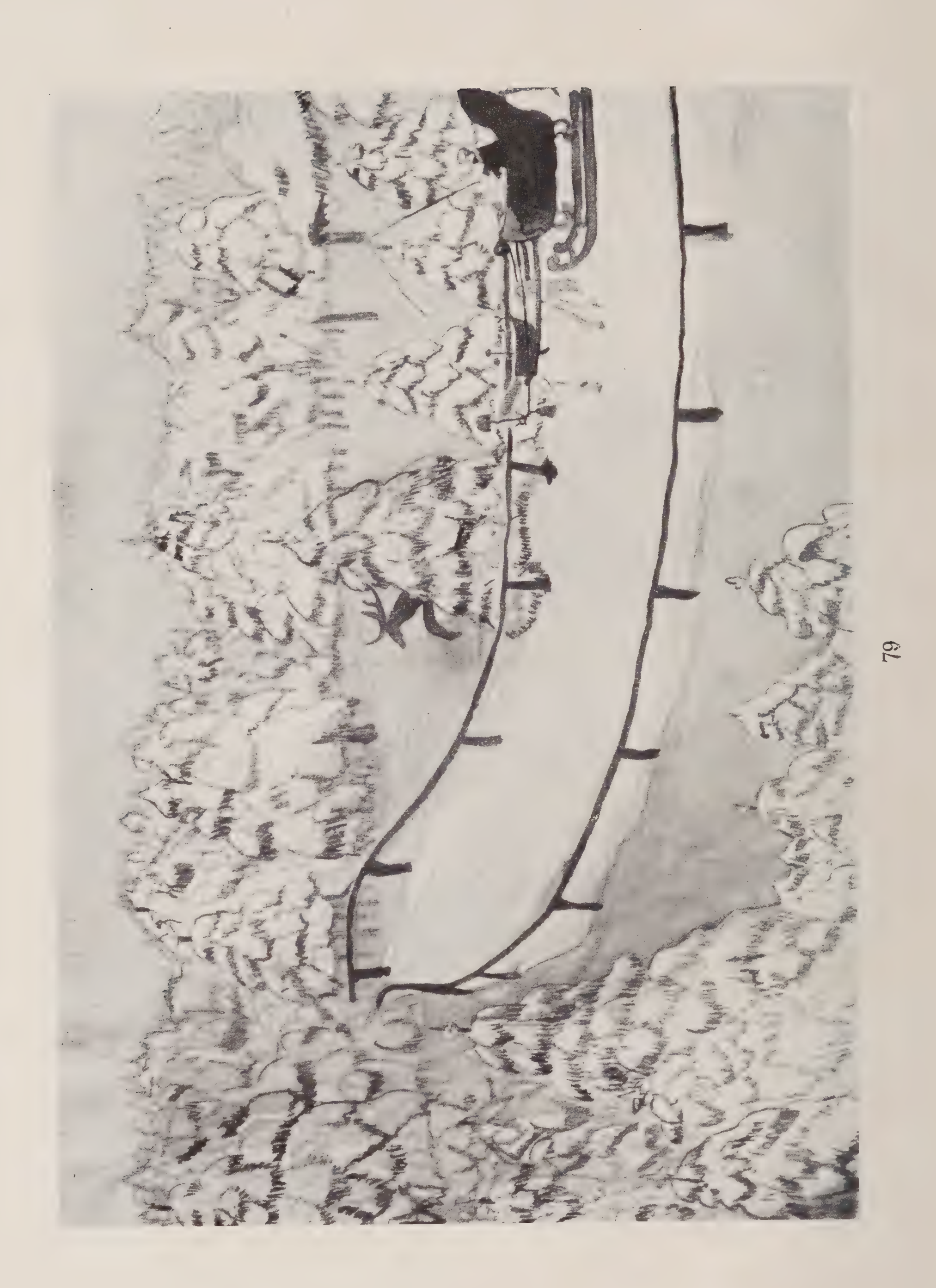
76



77



78



79



80



81



82



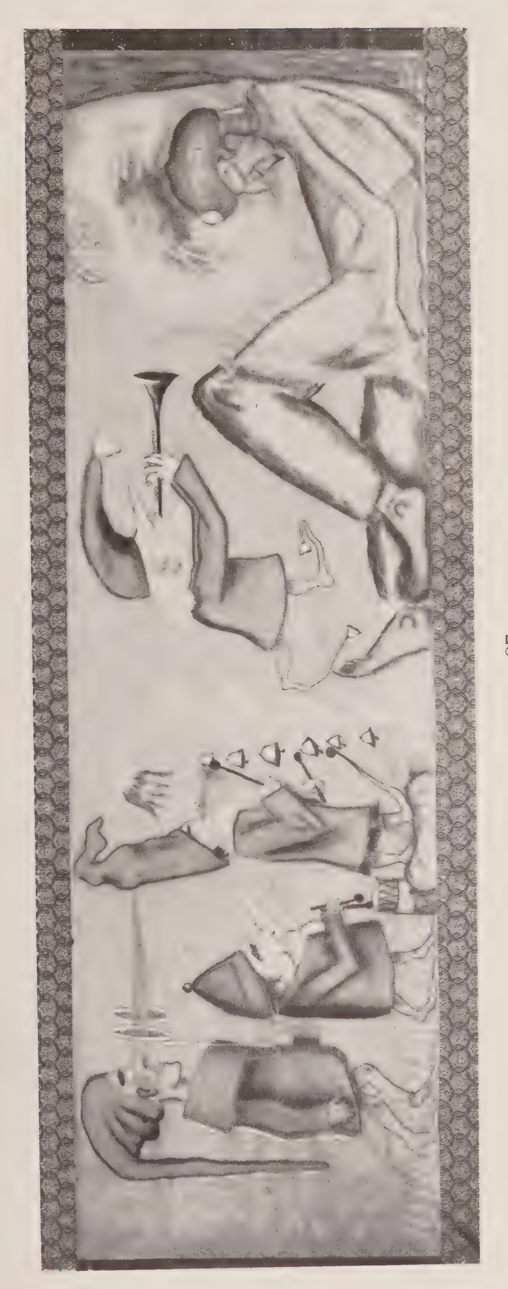
83



85



86



87



88



89



90



16

Sachverzeichnis.

